تجزیہ اور تنقید
ڈاکٹر ارشد عبدالحمید
راجستھان اردو اکادمی ۔ جے پور

تجزیہ اور تنقید

ڈاکٹر ارشد عبد الحمید

RAJASTHAN URDU ACADEMY

J-3 SUBHASH MARG "C" SCHEME JAIPUR-302001

Ph 0141-382664

TAJZIYA AUR TANQEED *(A Collection of Critical Essays)*

By Dr ARSHAD ABDUL HAMEED

Rs 140/- 2001

تجزیہ اور تنقید

(مضامین کا مجموعہ)

ڈاکٹر ارشد عبد الحمید

ناشر
راجستھان اُردو اکادمی
جے-۳، سبھاش مارگ، ''سی'' اسکیم، جے پور-۳۰۲۰۰۱

سلسلہ مطبوعات راجستھان اردو اکادمی، جے پور

نام کتاب : تجزیہ اور تنقید (مضامین کا مجموعہ)

مصنّف : ڈاکٹر ارشد عبدالحمید

سن اشاعت : ۲۰۰۱ء

کمپیوٹر کمپوزنگ : نعت کمپوزنگ ہاؤس، دہلی

قیمت : ایک سو چالیس روپے

مطبع : ایم۔ آر۔ آفسیٹ پریس، دہلی

معظم علی سکریٹری راجستھان اردو اکادمی نے ناز ش بک سینٹر کے توسط سے ایم، آر، آفسیٹ پریس دہلی میں طبع کرا کر دفتر اکادمی جے-۳، سبھاش مارگ، "سی" اسکیم، جے پور سے شائع کیا

اپنے پرکھوں

احمد حسن خاں

محمد حسن خاں

علی حسن خاں (مرحوم)

اور

عبد الحمید خاں

کے نام

اے بھائی مبارک تجھے پرکھوں کی حویلی
میرے لیے ورثے میں کتابیں ہی بہت ہیں

شعر گفتن بہ زَ دُرِ سفتن بُود
لیک فہمیدن بہ از گفتن بُود

فہرست

پیش لفظ

راجستھان بڑا مردم خیز خطّہ ہے؛ حالانکہ اناج کے معاملے میں اسے ریگستان کہا جا سکتا ہے لیکن ادیبوں اور شاعروں کے حوالے سے یہ ہمیشہ نخلستان بنا رہا۔ یہاں کے ادیب، شاعر اور ناقد اردو ادب کی تاریخ کے روشن ستارے ثابت ہوئے ہیں۔ اگر ایک طرف حافظ محمود شیرانی اخترؔ شیرانی، عصمت چغتائی، عظیم بیگ چغتائی، بسملؔ سعیدی، مخمورؔ سعیدی، شین کاف نظام موجودہ دور کے اہم نام ہیں، جن کے ادبی کارناموں کا سبھی نے اعتراف کیا ہے، تو دوسری طرف عہدِ قدیم میں اکبر علی خاں گلؔ، مولانا تسلیمؔ، مرزا مائلؔ، مولانا مبینؔ، مولانا کوثرؔ، منشی چاند بہاری لال صباؔ، مولانا قمر واحدی جیسے اعلیٰ شعرا کی خدمات اور فنّی مہارت کے بھی سبھی قائل رہے ہیں۔

حکومتِ راجستھان نے ۱۲ر فروری ۱۹۷۹ء کو راجستھان اُردو اکادمی کا قیام صوبے میں اردو زبان و ادب کے فروغ اور یہاں کے شعری و ادبی سرمایے کی ترویج و اشاعت کی غرض سے کیا تھا۔ مئی ۱۹۹۹ء میں اکادمی کی تشکیلِ جدید کے بعد اس بنیادی مقصد کی طرف ترجیحی توجہ کی گئی اور اکادمی نے پورے صوبے سے شعرا و ادبا کے انتخابات و تذکرے تیار کرانے کا جامع منصوبہ بنایا۔ ڈاکٹر ارشد عبدالحمید کی پیشِ نظر کتاب "تجزیہ اور تنقید" اسی منصوبے کے تحت شائع کی جا رہی ہے۔ اس کام میں کچھ خامیوں کا رہ جانا ممکن ہے لیکن خلوصِ نیت میں کسی شک کی گنجائش نہیں ہے اور خلوص قائم رہے تو غلطیوں کا ازالہ بھی ممکن ہے۔

میں اپنے تمام کرم فرما اور معاونین کا شکریہ ادا کرتا ہوں اور اُمید کرتا ہوں کہ وہ اکادمی کے کاموں میں مجھے اسی طرح تعاون دیتے رہیں گے۔

معظّم علی

سکریٹری، راجستھان اردو اکادمی

جے پور

پیش گفتار

تخلیق اور تنقید کا رشتہ لازم و ملزوم، عمل و ردِّ عمل کا رشتہ ہے۔ بغیر تنقیدی شعور کے تخلیق وجود میں نہیں آتی اور اعلیٰ درجہ کی تنقید کا مرتبہ تخلیقی تنقید کا درجہ رکھتا ہے۔ تنقید علمی، فلسفیانہ اور عمیق فکر کی حامل ہونے پر ہی اعلیٰ تنقید کا درجہ اختیار کرتی ہے۔ ڈاکٹر ارشد عبدالحمید کے تنقیدی مضامین کا یہ مجموعہ "تجزیہ اور تنقید" تخلیق کار اور نقاد دونوں کی ہم آہنگی اور دلکش امتزاج کا نمونہ ہے۔ ڈاکٹر ارشد عبدالحمید ایک ممتاز جدید شاعر ہیں جنھیں الفاظ کے خوبصورت استعمال کا ہنر آتا ہے۔ ان کے تنقیدی نظریات ان کے اشعار کی طرح ہی دلکش، واضح اور روشن ہیں۔ ادبی تنقید ایک تہذیبی مظہر ہے۔ تنقید ادب کی معیار بندی کا کام کرتی ہے۔ تنقید تخلیق کار اور قاری کے درمیان ایک پل کا کام کرتی ہے۔ ان اصولوں کو انھوں نے اپنے مضمون "تنقید کا مقصد اور عمل" میں پیش کیا ہے۔ "غزل کی صنفی شناخت" میں انھوں نے وزن یا بحر، قافیہ، ردیف، مطلع، مقطع اور تعدادِ اشعار، قطعہ بندی اور مسلسل غزل، ریزہ خیالی یا معنوی تسلسل کا فقدان، استعارے کی مرکزیت، مضمون آفرینی، معنی آفرینی، فنی جمالیات، غزل کی رسومیات، تصورِ کائنات کے عنوانات قائم کر کے غزل کی خصوصیات کا جائزہ لیا ہے جو فکر انگیز ہے۔ استعارہ شے کی حقیقت کا ایک تصور پیش کرنے کا نام ہے۔ انسان کو اشیا کی حقیقت کا علم نہیں اس لیے حقیقت کے بارے میں ہر ممکن بیان درست اور قابلِ قبول ہے۔ استعارے کا یہی جواز ہے یعنی وہ حقیقت کے متعدد پہلو پیش کرنے کا وسیلہ ہے۔ قدیم ویدک فکر کا

یہ موقف ہے کہ حقیقت ایک ہے عالم اس کی مختلف تعبیریں پیش کرتے ہیں۔ حقیقت کی کوئی بھی تشریح حتمی نہیں ہو سکتی۔ حقیقت کا اضافی ادراک ہی ممکن ہے مطلق ادراک ممکن نہیں۔ ان نظریات پر ڈیوڈ ہیوم کے تشکیکی فلسفہ کا اثر بھی ہے۔ ہیوم کا کہنا تھا کہ سبب اور نتیجہ کا تعلق انسانی تجربہ کی دین ہے اس لیے یہ نہیں کہا جا سکتا کہ کسی واقعہ کا اصل سبب کیا ہے؟ ہم یہ تو جانتے ہیں کہ شکر میٹھی ہوتی ہے لیکن یہ نہیں جانتے کہ کیوں ہوتی ہے؟ اس کی صداقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا لیکن سائنس اور عقلی علوم حقیقت کے ادراک، اس کی تعبیر اور تشریح کی جدّو جہد سے دستبردار نہیں ہو سکتے۔ انسانی تجربات میں لگاتار نئے نئے اضافے ہو رہے ہیں اور کائنات کے اسرار کی نقاب کشائی کا عمل جاری ہے۔

"اردو میں نو تنقیدی رجحانات" میں جان کرو رینسم کی نئی تنقید کے اصولوں سے بحث کی گئی ہے۔ متن کے لسانی و فنّی ساخت کی بنیاد نئی تنقید کا اہم ترین رجحان ہے۔ نو تنقید سے جدیدیت کے اُردو نقاد خاص طور پر متاثر ہوئے۔ آئی۔ اے۔ رچرڈز، ٹی۔ ایس، ایلیٹ کے نو تنقیدی افکار کا اثر اُردو نے قبول کیا ہے۔ اسلوبیاتی، ہیئتی اور لسانیاتی تنقید کے معتبر نقادوں میں پروفیسر گوپی چند نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی اور وارث علوی کے نو تنقیدی افکار کو مختصر طور پر پیش کیا گیا ہے۔ "آزاد نظم - ایک جائزہ" میں ن۔ م۔ راشد اور میراجی سے لے کر ندا فاضلی، عادل منصوری، محمد علوی، مخمور سعیدی اور شین کاف نظام تک کی آزاد نظموں پر تبصرہ کیا گیا ہے اور آزاد نظم کی ہیئت، تکنیک، آہنگ کا جائزہ لیا گیا ہے۔ "اردو غزل کی تاریخ کا خاکہ"، "میر تقی میر کے تخلیقی امتیازات"، "عمر گزشتہ کا حساب اور تعیینِ قدر کا مسئلہ"، "بشیر بدر کی غزلوں کا لفظیاتی اور عروضی تجزیہ" "نظم نظام اور حسنِ سرِ راہگزر"، "موسم زرد گلابوں کا ـــــ شاہد میر کا مجموعۂ کلام" "اسعد بدایونی اور جدید تر غزل"، "آزادی کے بعد راجستھان میں دوہا نگاری"، "جنوبی راجستھان میں غزل کے پچاس سال" اور "ناطق مالوی" ڈاکٹر ارشد عبد الحمید کے عملی تنقیدی نمونے ہیں جو معتدل و متوازن اندازِ نظر کی اچھی مثالیں ہیں۔ ڈاکٹر ارشد عبد الحمید نے پیچیدہ اور اختلافی امور و نظریات سے دامن بچا کر سلجھے ہوئے طریقے سے اپنے افکار و نظریات کو پیش کیا ہے۔ وہ تخلیق کے ادبی و فنّی خصوصیات کو ہی زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ ان کی عملی

تنقید میں تجزیاتی طریقۂ کار کم ہے تشریحاتی طریقۂ کار زیادہ ہے۔ الفاظ، تراکیب، تشبیہات، پیکر، علامت، تمثیل وغیرہ کی تشریح اور توضیح کو انھوں نے زیادہ اہمیت دی ہے۔ ان کے مضامین کا یہ مجموعہ راجستھان کی ادبی تنقید میں اضافہ کرے گا جس کی ضرورت کا احساس کرتے ہوئے راجستھان اُردو اکادمی نے اسے شائع کرنے کا فیصلہ کیا ہے۔ اُمید ہے کہ شائقین ادب ان کے اس تنقیدی مضامین کے مجموعے کی خاطر خواہ پذیرائی کریں گے اور اپنی قیمتی رائے سے آگاہ کریں گے۔ فقط والسّلام

ڈاکٹر سیّد مدبّر علی زیدی
چیئرمین، راجستھان اردو اکادمی، جے پور

عرضِ مصنّف

زبان وادب کے کسی ایک پہلو یا شعبے تک اپنی دلچسپیاں محدود رکھنا اور اسی شعبے میں تمام صلاحیتوں کو بروے کار لاتے ہوئے تخلیقی یا دیگر خدمات انجام دینا مستحسن اور قابلِ قدر ہے۔ بلکہ عموماً ہوتا یہی ہے کہ کسی ایک شعبے سے وابستگی ہی مہارت کی منزل تک پہنچاتی ہے۔ لیکن میرا خیال ہے کہ ایک شعبے سے وابستگی کے بہترین نتائج بھی تبھی ملتے ہیں جب ادب کی ہر صنف اور ہر شاخ سے دلچسپی ہو۔ ادب کو بحیثیتِ مجموعی جاننا اور سمجھنا بھی لازمی ہے۔ اور ادب ہی کیا انسان اور کائنات سے متعلق ہر علم، ہر تجربہ، مشاہدہ اور مطالعہ ادیب یا شاعر کے لیے کار آمد اور مفید ہے۔ مجھے اعتراف ہے کہ مطالعے کی اس اہمیت سے واقفیت کے باوجود میں ایک کاہل، تساہل پسند اور اوسط سے بھی کم صلاحیت کا طالبِ علم واقع ہوا ہوں۔ لیکن اپنی اس کمی کو دور کرنے کی میری کوشش بہر حال ہمیشہ جاری رہتی ہے۔ میرا بنیادی ادبی سروکار شاعری کی تخلیق سے ہے لیکن شعر گوئی کے لیے محض عروض و قافیہ یا بدیع و بلاغت ہی سے میرا کام نہیں چلتا، مجھے شعر گوئی کا ذوق قواعد و لسانیات سے لے کر تحقیق، تنقید، فکشن اور طنز و مزاح تک لے جاتا ہے اور یہی سفر میرے ان مضامین کا جواز ہے جو نثر و نظم سے متعلق مختلف موضوعات پر گذشتہ پندرہ بیس برسوں میں مقتدر ادبی رسائل میں شائع ہوتے رہے ہیں۔

اس کتاب میں سب سے پرانا مضمون "بشیر بدر کی غزلوں کا لفظیاتی اور عروضی تجزیہ" پر ہے جو ۱۹۸۴ء میں لکھا گیا اور تازہ ترین مضمون جناب مخمور سعیدی کے کلیات "عمر گزشتہ کا حساب" سے متعلق ہے جو ماہ اکتوبر ۲۰۰۰ء میں لکھا گیا۔ ان سترہ برسوں میں میرے ادبی طریقۂ کار میں کوئی نظریاتی تبدیلی نہیں آئی ہے البتہ عملی سطح پر میں ان مضامین کو مزید بہتر اور کار آمد بنانا چاہتا تھا لیکن فی الحال یہ ممکن نہ ہو سکا اور مضامین اسی صورت میں شائع

ہو رہے ہیں جس صورت میں وہ پہلی بار لکھے گئے تھے۔

میں اپنے دوست اور راجستھان اردو اکادمی کے سکریٹری معظم علی صاحب کا شکر گذار ہوں جنھوں نے رسائل میں بکھرے ہوئے مضامین کو کتابی صورت میں یکجا کرنے کی پیشکش کی اور اکادمی کے ذریعے اس کتاب کو منظرِ عام پر لانے کا ذمہ لیا۔

کندہم جنس باہم جنس پرواز۔ میری ذہنی اور ادبی تربیت میں جو حضرات اپنی دعاؤں اور مشوروں کے ساتھ شریک رہے انھیں اس موقع پر یاد کرنا میری داخلی ضرورت ہے۔ ٹونک سے باہر مقیم بزرگوں اور دوستوں میں محترم شمس الرحمٰن فاروقی، رشید حسن خاں، شمیم حنفی، مخمور سعیدی، ابوالکلام قاسمی، ظفر احمد صدیقی، زبیر رضوی، کوثر مظہری، اسعد بدایونی، افتخار امام صدیقی، طارق متین، ساجد رشید، شاہد عزیز، ڈاکٹر فیروز احمد اور میرے دوست شین کاف نظام وغیرہ صاحبان نے نہایت شفقت اور حوصلہ افزائی کے ساتھ میری علمی اور ادبی رہنمائی کی۔ ٹونک میں مقیم احباب میں صابر حسن رئیس، مہدی ٹونکی، حسن اقبال اور ڈاکٹر سیّد صادق علی وغیرہ صاحبان کا شکر گذار ہوں جن کی گفتگو اور مباحث سے مجھے اصلاح اور خود احتسابی کے مواقع فراہم ہوتے ہیں۔

ایک بار پھر راجستھان اُردو اکادمی کا شکریہ جس کے توسط سے یہ کتاب قارئین تک پہنچ رہی ہے۔

ارشد عبد الحمید

احمد وِلا، گھیر کھاتیان، کالی پلٹن، ٹونک

۲۶ر اکتوبر ۲۰۰۰ء

تنقید کا مقصد اور عمل

ادب کا دائرہ اتنا وسیع ہے کہ انسان اور کائنات سے متعلق ہر حقیقت اور ہر تصوّر اس دائرے میں شامل ہے لیکن یہ شمولیت غیر مشروط نہیں ہے۔ اس شمولیت کی شرط یہ ہے کہ ہر مشمولہ حقیقت یا تصوّر ادب کو ادب بنائے رکھنے میں ممد و معاون ہو۔ اگر کائنات کا کوئی علم، کوئی تصوّر ادبیت کو مجروح کرتا ہے تو ایسے علم اور ایسے تصوّر کی ادب کو چنداں ضرورت نہیں۔ تنقید بھی ایک ادبی کارگذاری ہے لہٰذا جو تنقید ادب اور ادیب کے تخلیقی عمل اور اس کے مقصد میں معاون اور شریک ہے، وہی کارآمد اور کامیاب ہے۔ سائنس، سماجی علوم یا فلسفے کا بڑے سے بڑا نظریہ ہماری زندگی میں کتنا ہی دخیل اور اہم کیوں نہ ہو، اگر وہ ادبی عمل اور مقصد پر کھرا نہیں اترتا اور ادبیت کو مجروح کرتا ہے تو ایسا تنقیدی نظریہ ادب کے لیے بے کار بلکہ مضرت رساں ہے۔ تنقید کا مقصد بھی ادبی مقصد ہی کا حصّہ ہے اور تنقیدی طریقۂ کار بھی ادبی طریقۂ کار ہی کے دائرے کی چیز ہے لہٰذا تنقید کا غیر ادبی مقصد اور غیر ادبی طریقۂ کار ادب کے لیے کسی بھی طرح کی اہمیت کا حامل نہیں ہے۔

تخلیق اور تنقید کا رشتہ زبان اور قواعد کی طرح کا رشتہ ہے۔ جس طرح زبان پہلے وجود میں آتی ہے اور اس کی قواعد بعد میں مرتب کی جاتی ہے اسی طرح تخلیق پہلے ہوتی ہے اور تنقید بعد میں۔ جو لوگ تنقید کو تخلیق پر مقدّم جانتے ہیں اور تخلیق کار کو نقاد کا پچھ لگّو سمجھتے ہیں وہ گویا قواعد کو زبان سے بڑا سمجھتے ہیں اور اسی لیے اس غلطی کے مرتکب ہوتے ہیں، جو غلطی تنقید کو غیر ادبی مقصد اور عمل تک لے جاتی ہے۔ تنقید، جو ادب کی قواعد ہے، اگر پانِنی کی قواعد کی طرح علم ہی علم ہو کر رہ جائے اور اس کا عملی مصرف کچھ نہ ہو تو وہ سنسکرت کی طرح از کار رفتہ اور مردہ ہو جاتی ہے۔ قواعد کا کام زبان کے لیے ایک ایسی علمی بنیاد فراہم کرنا ہے جو زبان کی ترویج و ترقی اور معیار بندی میں معاون ثابت ہو۔ تنقید بھی ادبی

تخلیق کاری کے لیے علمی سطح پر ترویج وترقی اور معیار بندی کا نہایت اہم کام انجام دیتی ہے۔ اگر کوئی تنقید اس کام کو بخیر وخوبی انجام نہیں دیتی تو ظاہر ہے کہ وہ غیر مفید اور غیر اہم ہے اور اسی لیے ادب کے مقصد اور عمل سے خارج ہے۔

تخلیق کے مقدم اور تنقید کے مؤخر ہونے کے یہ معنی نہیں ہیں کہ دونوں میں بعدالمشرقین ہے یا دونوں کا وجود ایک دوسرے کے بغیر ممکن ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ تخلیق تنقیدی شعور کے بغیر وجود میں نہیں آسکتی۔ اور تنقیدی عمل تخلیقات کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ تنقیدی شعور اور تنقیدی عمل میں فرق ہے۔ تنقیدی شعور نقاد کی پونجی نہیں ہے۔ وہ نقاد سے بھی پہلے خود تخلیق کار میں موجود اور فعال ہوتا ہے۔ تخلیق کار کا یہ تنقیدی شعور اس معاشرے اور تہذیب کا زائیدہ ہوتا ہے جس معاشرے اور تہذیب میں وہ تخلیق کار پلتا، بڑھتا اور زندگی کرتا ہے۔ تہذیب اور معاشرہ ہی تخلیق کار کو معیار و میزان فراہم کرتا ہے اور اسی معیار و میزان کے تحت تخلیق نمو پاتی ہے اور تخلیق میں منعکس اسی معیار و میزان کی علمی ترتیب و تہذیب تنقیدی عمل کا بنیادی حصہ ہے۔ اس سے یہ معلوم ہوا کہ جس طرح ادب کی تخلیق ایک تہذیبی کارگذاری ہے اسی طرح ادب کی تنقید بھی ایک تہذیبی کارگذاری ہے کیونکہ تنقید تخلیق پر اور تخلیق تہذیب پر منحصر ہے۔ تخلیق کار کے تنقیدی شعور کی نوعیت وجدانی ہوتی ہے اور نقاد تخلیق کے توسط سے تخلیق کار کے اسی وجدانی نوعیت کے تنقیدی شعور کو علمی سطح پر دریافت کرتا ہے۔ وہ تجزیے اور تقابل کے ذریعے ادبی اور تنقیدی اصول و ضوابط مرتب کرتا ہے۔ اچھی، کم اچھی یا خراب تخلیقات کی نشاندہی کرتا ہے۔ ان کی اچھائی اور خرابی کی وجوہات تلاش کرتا اور انھیں دلائل کے ذریعے ثابت کرتا ہے اور اس کا یہ سارا عمل ادبی مقصد اور طریقۂ کار کا پابند ہوتا ہے۔ اس تنقیدی عمل میں کائنات کا ہر علم اور ہر تصور اس شرط پر شامل ہوتا ہے کہ یہ شمولیت ادبی تخلیقیت کو سمجھنے، اس کی ترتیب وتہذیب اور ترویج وترقی نیز معیار بندی میں معاون ہوگی۔

جیسا کہ مذکور ہوا، ادب اور تنقید دونوں کی بنیاد تہذیب اور معاشرہ ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ ہر معاشرے میں ادب و تنقید کے اصول منضبط اور تحریری شکل میں موجود ہوں۔ یہ اصول غیر منضبط، وجدانی یا زبانی بھی ہوسکتے ہیں۔ کسی معاشرے میں تنقید کا تحریری صورت میں موجود نہ ہونا اس بات کی دلیل نہیں ہے کہ وہ معاشرہ تنقیدی شعور اور عمل سے

خالی ہے۔ ہر معاشرہ جس میں ادبی تخلیق کا کام ہوتا ہے، اس میں تنقیدی کام بھی لازماً ہوتا ہے۔ زبانی معاشرے میں تنقید بھی زبانی ہوتی ہے۔ تحریری معاشرے میں تنقید ضابطہ تحریر میں آجاتی ہے۔ زبانی معاشرے میں ادب سننے اور سنانے کے لیے ہوتا ہے لہٰذا ایسے معاشرے کی تنقیدی کارگذاری سماعی اور زبانی ہوتی ہے۔ تحریری معاشرے کا ادب لکھنے اور پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے لہٰذا پڑھ کر سوچنے اور سوچ سوچ کر پڑھنے کی سہولت مہیا ہوتی ہے۔ ایسے معاشرے کی تنقید کا بصری اور علمی ہونا ایک فطری بات ہے۔ تنقید زبانی ہو یا تحریری، وجدانی ہو یا علمی، ہر حال میں ادب اور تہذیب کی پابند ہوتی ہے۔ جب تنقید تہذیب کی پابند ہے تو وہ لازماً مقامی اور عصری نوعیت کی حامل بھی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ تہذیب مکانی اور زمانی اعتبار سے کسی لامحدود اکائی کا نام نہیں ہے۔ تہذیب ہر حال میں جغرافیائی، ثقافتی، سماجی، تاریخی اور معاشی حالات سے متاثر اور متعین ہوتی ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ تہذیب جامد یا بے لچک نہیں ہوتی۔ تہذیب ہر لحہ فعال اور متحرک رہتی ہے۔ وقت اور حالات سے مطابقت تہذیب کے ارتقائی عمل کا جزو لاینفک ہے۔ تہذیبیں ایک دوسرے کو متاثر کرتی اور متاثر ہوتی ہیں۔ لیکن متاثر ہونے کا یہ سلسلہ کسی تہذیب کی بنیادی اقدار کی روشنی میں ہوتا ہے۔ تہذیب کے ارتقائی سفر میں دو عناصر کارفرما ہوتے ہیں۔ ایک عنصر ان بنیادی اقدار کا ہے جو روایت کے تسلسل کی صورت میں ہمیشہ موجود ہوتی ہیں۔ دوسرا عنصر وقت اور حالات سے مطابقت کا ہے جو تہذیب کو متحرک اور ارتقا پذیر رکھتا ہے۔ بنیادی اقدار کے تسلسل اور نئے تقاضوں کی تطبیق کا مجموعی عمل ہی کسی تہذیب کی عصری شناخت کا ذریعہ ہوتا ہے۔ تنقید، تہذیب کے اسی مجموعی عمل کو گرفت میں لیتی ہے۔ اگر تنقید تہذیبی روایت کے تسلسل کو نظر انداز کرتی ہے تو حالؔی اور ترقی پسند نقادوں کی طرح پرانے ادب کو سنڈاس اور بور ژوا کہہ کر رد کر دیتی ہے اور اس طرح تنقید کے بنیادی منصب سے ہٹ جاتی ہے۔ اسی طرح اگر کوئی تنقید نئے تقاضوں کی تہذیبی تطبیق سے روگردانی کرتی ہے تو وہ روایت پرست، تقلید پرست اور جامد ہو کر رفتہ رفتہ تہذیبی ارتقا کا ساتھ دینے سے قاصر ہو جاتی ہے اور ادبی مقصد اور عمل کے دائرے سے باہر ہو جانے کے باعث از کار رفتہ قرار دی جاتی ہے۔

تہذیب کی نوعیت مقامی اور عصری ہے لہٰذا ادب اور تنقید کی نوعیت بھی مقامی اور

عصری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسی تہذیب کا ادب اُسی تہذیب کے حوالے اور طریقۂ کار سے سمجھا جاسکتا ہے۔ تنقید عالمی اور آفاقی نہیں ہوسکتی کیونکہ ادب اور تہذیب عالمی اور آفاقی نہیں ہوتے۔ سائنسی اور سماجی علوم میں آفاقیت ہوسکتی ہے کہ ان کی بنیاد منطق اور مادّے پر ہے۔ ادب کا معاملہ تہذیب، جذبے اور احساس سے وابستہ ہے لہٰذا انھی مقامیت اور عصریت کے تناظر ہی میں جانا اور سمجھا جاسکتا ہے۔ تنقید غیر ادبی علوم اور غیر تہذیب سے مدد لے سکتی ہے اور لیتی ہے لیکن یہ مدد اسی حد تک ممکن ہے جس حد تک ہماری اپنی تہذیب اور ادب کو سمجھنے میں کسی مغالطے یا کمی کی گنجائش نہ ہو۔ اگر ہم آنکھیں میچ کر غیرتہذیب کے حوالے سے اپنے ادب کو سمجھنے کی کوشش کریں گے تو وہی حشر ہوگا جو کلیم الدین احمد کے طرزِ تنقید نے غزل کے ساتھ کیا۔ غیر تہذیب اور غیر ادبی علوم کے حوالے سے اپنے ادب کو سمجھنے کا عمل انتہائی احتیاط کا متقاضی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ تنقید کا بنیادی کام اس تہذیب کے روایتی تسلسل اور نئے تقاضوں کی تطبیق کو سمجھنے کا عمل ہے جس تہذیب نے متعلقہ ادب اور تنقید کو جنم دیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ادب کی بعض خصوصیات ہر تہذیب میں ایک جیسی ہوسکتی ہیں اور ان مشترک خصوصیات کی حد تک ہر تنقید اخذ و استفادے کے مفید عمل سے گذرتی ہے۔ مثال کے لیے ہر تہذیب میں زبان کا تخلیقی استعمال ادب کے لیے ناگزیر ہے۔ ادبی لسانیات اور اسلوبیات ہر تنقید کے لیے یکساں دلچسپی کے عناصر ہوتے ہیں۔ اسی طرح ہیئتیں اور اصناف بھی مختلف تہذیبوں میں مشترک دلچسپی کا باعث ہوسکتی ہیں لیکن ہر تہذیب ان تمام چیزوں سے اپنے بنیادی ادبی مزاج کے مطابق ہی استفادہ کرسکتی ہے۔ اُردو نے افسانے کو اپنایا اور اپنی روایت کا حصہ بنالیا۔ آزاد نظم بھی مستعار لی گئی لیکن مناسب تطبیق کے بعد ہی یہ ہماری شاعری کا حصہ بنی۔ سانیٹ کو ہم اپنی روایت کا حصہ نہیں بناسکے۔ ہم نے مغرب سے بہت کچھ قبول کیا لیکن مغرب ہماری غزل کو اپنانے سے قاصر رہا۔ وجہ ظاہر ہے کہ مغربی تہذیب کا بنیادی ادبی مزاج غزل کے منافی ہے۔

ان تمام تفصیلات سے واضح ہے کہ تنقید ادب اور تہذیب کا حصہ ہے اور غیر ادبی علوم نیز غیر تہذیب سے مناسب استفادے کے باوجود اس کی نوعیت مقامی اور عصری ہے۔ اس اعتبار سے تنقیدی عمل کی بنیاد تہذیب کے مطالعے اور ادب کے تہذیبی تفاعل کی شناخت ہے۔ کوئی تہذیب کن تحریروں کو ادب کہتی ہے اور کن تحریروں کو ادب کے

دائرے سے باہر رکھتی ہے۔ جو تحریریں ادب کہلاتی ہیں ان کی کیا خصوصیات ہیں۔ ادب میں کون کون سی اصناف ہیں۔ ان اصناف کی درجہ بندی کن اصولوں کے تحت کی گئی ہے۔ کسی صنف کی بنیادی تہذیبی خصوصیات کیا ہیں۔ اس صنف میں کن رسومیات، فنّی جمالیات اور تصوّرات کو برتا گیا ہے۔ اس کی ہیئتی اور صنفی پہچان کن عناصر سے قائم ہوتی ہے۔ اس صنف میں معنی، مضمون اور فکر کی کیا نوعیت ہے۔ ایک ہی صنف کی مختلف تخلیقات میں کون سی بہترین، بہتر یا معمولی ہے۔ اس درجہ بندی کے کیا اصول ہیں۔ معمولی تخلیق کو کس طرح بہتر بنایا جا سکتا ہے۔ بطور مجموعی کوئی تہذیب اپنے ادب سے تکنیکی، جمالیاتی اور فکری سطح پر کن نتائج کا مطالبہ کرتی ہے...... وغیرہ وغیرہ ایسے سوالات ہیں جو تہذیب کے مقامی اور عصری میلان ہی سے متعین ہو سکتے ہیں اس میلان کی تشخیص اور اصول بندی تنقید کے بنیادی کاموں میں شامل ہے۔

کسی تہذیب کے عصری ادبی میلان کی تشخیص اس کی مستحکم روایات کے تسلسل کی پہچان کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ وقت اور حالات کے تحت ہر تہذیب نئے تقاضوں سے ہم آہنگی کا عمل جاری رکھتی ہے لیکن تہذیب کی بنیادی خصوصیات بھی کسی نہ کسی سطح پر موجود ضرور رہتی ہیں۔ غزل ہماری تہذیب میں کئی صدیوں سے جاری و ساری ہے۔ آج کی غزل وہ نہیں ہے جو سترھویں یا اٹھارھویں صدی کی غزل تھی۔ ولؔی سے غالبؔ تک غزل میں شعریات کا ایک ہی تصوّر کار فرما رہا ہے۔ حالؔی کے بعد اس شعریات میں تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ لیکن کیا آج غزل اتنی بدل گئی ہے کہ میرؔ اور ظفرؔ اقبال کی غزل میں کوئی عنصر قدرِ مشترک کے طور پر موجود ہی نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ ہر دو شعرا کی غزل بطور غزل ہی پہچانی جائے گی کیونکہ ہیئت سے لے کر فنّی جمالیات، معنی آفرینی اور ندرتِ مضمون تک، غزل کے تمام تہذیبی تقاضے آج بھی وہی ہیں جو میرؔ کے زمانے میں تھے۔ فرق اگر ہے تو تصوّرِ کائنات اور مسائل و تجربات میں ہے۔ اس تفصیل سے معلوم ہوا کہ تنقید کے لیے تہذیبی عصریت کے ساتھ تہذیبی روایت کی دریافت بھی ضروری ہے۔ یہ عین ممکن ہے کہ ہر بیس، تیس، پچاس برسوں میں نئے تقاضوں کی ہم آہنگی کا عمل (تہذیبی عصریت کے حوالے سے) تہذیبی روایت کو ایک نئے زاویے سے از سر نو دریافت کرے۔ ہر نئی نسل اپنے مسائل اور تجربے کی روشنی میں اپنے ماضی کو دیکھتی سمجھتی ہے۔ اس عصری تناظر میں

روایت کے بعض اجزا غیر مفید یا دور از کار ہو سکتے ہیں لیکن یہ ممکن نہیں کہ نئی نسل اپنی تہذیب کے تسلسل کو نظر انداز کر کے بھی اس تہذیب کی نمائندہ بنی رہ سکے۔

تہذیب کو سمجھنے، روایت کو جاننے اور نئے تقاضوں کی تطبیق کو پہچاننے کا مثلث ہی تنقید کا نقطۂ آغاز ہے۔ اس نقطۂ آغاز پر معاشرہ، تخلیق کار اور نقاد تینوں موجود ہوتے ہیں کیونکہ یہ نقطہ تنقیدی شعور کا مرکزی نشان ہے۔ نقاد جب اس نشان سے آگے بڑھتا ہے تو جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا، وہ اس وجدانی نوعیت کے تنقیدی شعور کو علمی سطح پر دریافت کرتا ہے۔ یہاں سے تنقید کا سفر اصول و ضوابط، استدلال اور استدراک کی طرف ہوتا ہے۔ اس سفر میں وہ کائنات کے ہر علم، ہر تصوّر سے استفادے کی مجاز ہے لیکن اس استفادے میں دو باتیں بنیادی شرائط کا درجہ رکھتی ہیں۔ ایک یہ کہ تنقید ادبی مقصد اور ادبی طریقۂ کار سے کسی حال میں منہ نہیں موڑ سکتی۔ دوسری بات یہ کہ وہ تہذیبی روایت، تسلسل اور عصریت کی تطبیق کو ردّ نہیں کر سکتی۔ جو تنقید ان شرائط کو پورا کرتے ہوئے عرفان و آگہی، تعیین قدر، رہنمائی اور علمی عقدہ کشائی کی منزل تک پہنچتی ہے وہ صحیح معنی میں تنقید کا حق ادا کرتی ہے ورنہ نظریات کی لونڈی اور علوم کی داشتہ ہو کر رہ جاتی ہے۔

ان تفصیلات سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ تنقید کا کام کتنا مشکل اور کس قدر عرق ریزی، دماغ سوزی اور دیدہ وری کا کام ہے۔ جب آپ تنقید کے کام میں تہذیب کو مرکزی حوالہ مانتے ہیں اور اسے ماضی بعید، ماضی قریب اور حال کے ٹکڑوں میں بانٹنے کی جگہ ایک ارتقا پذیر اکائی کے طور پر برتتے ہیں تو اُس تہذیب کے آغاز سے حال تک تمام ادب کو نظر میں رکھنا، ہر موڑ اور ہر تبدیلی کا نوٹس لینا اور تلاش و تجزیے کے بعد نتائج کے مدلّل استنباط اور عرفان کی منزل تک پہنچنا کوئی ہنسی کھیل نہیں ہے۔ اس منزل تک پہنچنے کے لیے تنقید سب سے پہلے مقدار اور معیار ہر دو اعتبار سے ایک بہترین قاری ہونے کا مطالبہ کرتی ہے۔ ہم کتنے ہی ذہین، دراک، باریک بیں اور نکتہ سنج کیوں نہ ہوں، اگر ہم ادب کے بہترین قاری نہیں ہیں تو ہم ادب کے بہترین نقاد بھی نہیں ہو سکتے۔ ہمارا حال یہ ہے کہ ہم غیر مفید، نیم وحشی اور بورژوا وغیرہ وغیرہ الزامات کے ذریعے نہ صرف قدیم ادب سے پیچھا چھڑا لیتے ہیں بلکہ عصرِ حاضر میں بھی ترقی پسند، جدید یا مابعد جدید وغیرہ کے لیبلوں کے ذریعے ادب کے ایک بڑے حصّے سے سبکدوش ہو جاتے ہیں۔ بلکہ اب تو یہ بھی ہونے

لگا ہے کہ مغرب میں کسی نئی تھیوری پر کوئی کتاب شائع ہوتی ہے تو ہم فوراً اس کا ترجمہ کر کے اُردو میں ایک نئی تھیوری کے موجد ہونے کا دعویٰ کر دیتے ہیں۔ تھیوری پہلے آتی ہے، تخلیقات اس میں بعد کو ایڈ جسٹ کر لی جاتی ہیں۔ تلوں سے تیل نکلنے کی بات پرانی ہوئی اب تو تیل سے تِل نکالے جاتے ہیں بلکہ تیل کا اسینس در آمد کر کے اس میں تل ڈال لیے جاتے ہیں۔ یہ اسینس کبھی فرانس سے آتا ہے تو کبھی انگلینڈ، امریکہ یا روس سے۔ ہماری تہذیب کے تسلسل میں اس اسینس کی کیا معنویت ہے اس سے کوئی سروکار نہیں۔

بطور نقاد ادب کا بہترین قاری ہونے کے معنی ادبی سروکار کی مرکزیت، تہذیبی اقدار و رفتار کی معرفت اور تخلیقی اسرار و معیار سے واقفیت کی منازل سے گذرتے ہوئے تنقیدی عرفان تک پہنچنے سے ہے۔ اس میں تخلیق کے جملہ عناصر مثلاً ہیئت، مضمون، معنی، اسلوب، فکر، لفظیات، رسومیات، روایت، جدّت، فن اور جمالیات تک ہر پہلو پر غور کرنا، ان عناصر کی مجموعی کیفیت و ماہیت کا سراغ پانا ایک جیسے یا مختلف متون کا تقابل اور تطابق، ایک عہد کی بین المتونی مطابقت یا اختلاف، روایت کا تسلسل یا انحراف وغیرہ وغیرہ کے ذریعے ادبی اصول و ضوابط کی ترتیب و تدوین و تعیینِ قدر وغیرہ سبھی کام شامل ہیں۔ ان کاموں میں منطق، فلسفہ، نفسیات، سماجیات، لسانیات، صرف ونحو، لغت، بیان، بدیع، قافیہ، عروض، اسلوبیات، شعریات، فصاحت، بلاغت، تاریخ، تہذیب، اور تشریح نہ جانے کن کن علوم و فنون سے مدد لی جاتی ہے لہٰذا ان تمام علوم سے واقفیت اور انھیں ادبی ضرورت کے مطابق برتنے اور نتائج کے استخراج کا سلیقہ وغیرہ بھی تنقیدی عمل کا حصّہ ہیں۔ لیکن جیسا کہ مذکور ہوا، ادب کو ادب بنائے رکھنا ہر حال میں ضروری ہے، اسے ان علوم کی روشنی میں سائنس یا معلومات کا ذریعہ بنانا یا سماجی، سیاسی اور معاشی مقاصد کے لیے کسی طرح کا آرگن اور نعرے بازی کا وسیلہ ماننا غلط ہے۔

ان تفاصیل کے نتیجے کے طور پر کہا جا سکتا ہے کہ:

(۱) ادب ایک تہذیبی مظہر ہے لہٰذا ادبی تنقید بھی ایک تہذیبی مظہر ہے۔

(۲) تنقید کا مقصد بھی ادبی مقصد ہی کا حصّہ ہے اور تنقیدی طریقۂ کار بھی ادبی طریقۂ کار ہی کا حصّہ ہے۔

(۳) تنقید، تخلیقی ادب پر مقدّم نہیں مؤخر ہے اور جس طرح قواعد زبان کی معیار بندی کا

کام کرتی ہے اسی طرح تنقید بھی ادب کی معیار بندی کا کام انجام دیتی ہے۔

(۴) ادب کے اصول و ضوابط، شعریات اور رجحانات تہذیب کے زائیدہ ہوتے ہیں لہٰذا ادبی تنقید تہذیبی اقدار کی روشنی میں ہی ممکن ہے۔

(۵) تہذیب کی نوعیت مقامی اور عصری ہے لہٰذا تنقید کی نوعیت بھی مقامی اور عصری ہے۔ تہذیبی تفاعل اور تسلسل غیر تہذیبوں سے جتنا اور جس طرح متاثر ہوتا ہے، تنقید بھی اسی طرح غیر تہذیب سے استفادہ کرتی ہے لیکن کسی ایک تہذیب کا ادب غیر تہذیب کے تنقیدی اصولوں کی روشنی میں ناکام قرار نہیں دیا جا سکتا۔

(۶) تنقید کسی تہذیب کی قدیم روایات اور عصری میلانات کی تطبیق پر نظر رکھتی ہے تعینِ قدر کا مسئلہ اسی تطبیق کی روشنی میں طے ہوتا ہے۔

(۷) تنقید کسی تہذیب، معاشرے اور اس کے ادب میں موجود وجدانی تنقیدی شعور کو علمی سطح پر دریافت کرتی ہے، اصول و ضوابط مرتب کرتی ہے، معیار بندی اور تعینِ قدر کے مرحلے سے گذرتی ہے اور تخلیق کار اور قاری کے درمیان ایک کارآمد پل کا کام انجام دیتی ہے۔

(دسمبر ۱۹۹۳ء میں غریب نواز ادبی سوسائٹی، اجمیر کے ایک جلسے میں پڑھا گیا)

OO

اُردو میں نو تنقیدی رجحانات

ادبی تنقید کیا ہے؟ اس سوال کا سب سے بہتر جواب خود ادبی تخلیقات ہیں۔ تخلیق بجائے خود تنقید کا فنی اظہار ہے۔ فنکار جب اپنی شخصیت، اپنے سماج اور عہد و ماحول پر نظر ڈالتا ہے تو وجدانی ردِ عمل کے طور پر تخلیق وجود میں آتی ہے۔ البتہ ہر تخلیق میں تنقید کی نوعیت جداگانہ ہوتی ہے، لیکن ادب کی اصطلاح میں ہم جس فن کو تنقید کہتے ہیں، وہ تخلیق کے وجود میں آجانے کے بعد شروع ہونے والا احتسابی فن ہے جس کے ذریعے تخلیق کے محاسن و معائب اور انفرادیت و افادیت کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ ابتدا میں تنقید سیدھے سادے دو خانوں میں بٹی ہوئی تھی جسے تعریف اور تنقیص کہا جاسکتا ہے۔ عام طور پر اس تعریف یا تنقید آرائی کے لیے دلائل کی ضرورت نہیں تھی لیکن آج کی تنقید دلائل کے بغیر ایک قدم بھی آگے نہیں بڑھ سکتی۔ آج تنقید کا عمل خاصہ پیچیدہ اور دُشوار ہو گیا ہے اس لیے کہ خود زندگی اتنی پیچیدہ اور گنجلک ہے کہ مختلف نئے علوم اور نئے مسائل کے تجزیہ کے بغیر نہ تو تخلیقات کو نئی جلادی جاسکتی ہے اور نہ ہی تنقید کا حق ادا کیا جاسکتا ہے۔ ہمارے یہاں اُردو میں بھی تنقید نے بتدریج ارتقائی سفر طے کیا ہے اور تذکروں سے لے کر ترقی پسند تحریک تک اُردو تنقید نے عہد بہ عہد تبدیلیوں کا پورا پورا ساتھ دیا ہے۔ یہ سلسلہ ترقی پسند تحریک کے بعد بھی جاری ہے۔ اُردو تنقید میں جدید ترین تنقیدی رجحان ''نو تنقید'' یعنی New Criticism کا رُجحان ہے۔ اس سے قبل کہ اُردو میں نو تنقیدیاتی رجحانات کا جائزہ لیا جائے، مناسب معلوم ہوتا ہے کہ عالمی ادبی تاریخ کے تناظر میں New Criticism کا تحقیقی مطالعہ کیا جائے۔ ''نو تنقید'' کی ابتدا بیسویں صدی کی تیسری دہائی کے اختتام پر ہوئی۔ ڈاکٹر شارب ردولوی کی تحقیق کے مطابق ادبی تنقید میں New Criticism یا نو تنقید کی اصطلاح جان کرو رینسم (Jhon Crovr Ansom) کی مشہور کتاب New Criticism

کی ۱۹۴۱ء میں اشاعت کے بعد عام ہوئی حالانکہ سب سے پہلے اس لفظ کا استعمال اسپنگارن (Spingarn) نے ۱۹۱۰ء میں اپنے متنازعہ لیکچر میں کیا تھا، جس کا عنوان بھی New Criticism ہی تھا۔ ولارڈ تھراپ نے اپنی کتاب ''امریکن رائٹنگس اِن ٹوئنٹیتھ سنچری'' میں ایڈمن وِلسن، میلکم کاؤلی، کینیتھ برک، رچرڈ بلیک مر، ایور ونٹر، کلینتھ بروکس وغیرہ کا اوّلین نو نقادوں میں شمار کیا ہے۔ اس کے بعد انگلینڈ اور کیمبرج میں یہ رجحان تیزی سے مقبول ہوا۔ ۱۹۶۰ء تک نو تنقید، مغربی تنقید کا غالب رجحان بن چکا تھا۔ جہاں تک نو تنقیدی اصولوں کا سوال ہے، اس کا بنیادی اصول یہ ہے کہ نو تنقید ادبی شہ پاروں کے متن کے گہرے مطالعہ پر زور دیتی ہے۔ ادب پاروں کی لسانی، فنی اور تخلیقی جہتوں کا تجزیہ کرتی ہے۔ اس تنقید نے نفسیاتی، جمالیاتی، اسلوبیاتی اور کلاسیکی تنقیدی رجحانات سے استفادہ کیا ہے۔ اس لیے نو تنقید میں تنقیدی مطالعہ کی کئی شاخیں بیک وقت کار فرمارہتی ہیں، لیکن لسانی ساخت صرفی و نحوی خوبیوں اور لفظیات کے انسلاکاتی تخلیقی عمل کا مطالعہ نو تنقید کا بنیادی میدانِ عمل ہے۔ نو تنقید، ادیب کے سوانحی یا سماجی پس منظر کو کم سے کم اہمیت دیتی ہے اور اس تنقید کا سماجی دائرۂ عمل وہیں تک محدود رہتا ہے جہاں تک کہ خود ادب پارے میں سماجی معنویت کا عنصر موجود رہتا ہے۔ اگر ادب پارے میں یہ عنصر موجود نہیں ہے تو نو تنقید اس کے لیے کوئی اصرار نہیں کرتی۔

دراصل نو تنقید کا یہ اصول اس خیال پر مبنی ہے کہ تخلیق کے وجود میں آجانے کے بعد ادیب کا اس سے کوئی تعلق نہیں رہتا اور تخلیق پارہ بجائے خود ایک انفرادی مطالعہ کا موضوع بن جاتا ہے۔ آکسفورڈ میں انگلش لٹریچر کے مصنف مارگریٹ وربیل نے لکھا ہے کہ کسی صفحہ پر لکھا ہوا متن اپنی ساخت میں خود اپنے تئیں مطالعہ کا موضوع ہے جس کی دریافت تخلیق کے اپنے مطالبات کی روشنی میں کرنا چاہیے یعنی نو تنقید میں تخلیق ہی سب کچھ ہے۔ ایک مشہور نو نقاد کے الفاظ میں The poem is the thing نو تنقید کے اس طریقۂ کار کا پس منظر Class Room رہا ہے۔ نو نقادوں کی اکثریت یونیورسٹی اساتذہ پر مشتمل رہی ہے۔ یونیورسٹی اساتذہ کا بنیادی مسئلہ یہ تھا کہ کلاس میں ان کے سامنے جو متن ہے اسے طلبا کو کس طرح سمجھایا جائے۔ اس کے لیے کچھ میکانکی طریقے اپنائے گئے اور متن کی لسانی و فنی ساخت کو بنیاد بنایا گیا۔ نو تنقید کا سب سے پہلا تجربہ آئی اے رچرڈس نے اپنے کیمبرج کے

طالب علموں پر کیا اور یہ تجربہ انتہائی کامیاب رہا۔ اگر غور کیا جائے تو نو تنقید کا یہی طریقہ عملی تنقید کا بنیادی طریقہ ہے۔ عملی تنقید میں ظاہر ہے کہ تمام تر توجہ تخلیق پارہ کی، ہیئت، فنّی رموز و علائم، موزونیت، لفظیات، تراکیب، پیکر تراشی، اسلوب، جذبہ کے کھرے پن، احساس کی شدّت اور بیان کی کامیابی پر مرکوز رہتی ہے اور یہی نو تنقید کا اصل میدانِ عمل ہے۔

جہاں تک اُردو کا تعلق ہے اُردو میں نو تنقید جدیدیت کے رجحان سے متعلق رہی ہے یعنی اُردو میں نو تنقید کا مطالعہ بنیادی طور پر جدیدیت کے مطالعہ کا حصہ ہے۔ اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ عالمی تناظر میں نو تنقید کی جو نوعیت رہی ہے اسے اُردو میں اپناتے ہوئے کس حد تک تبدیل کیا گیا ہے اور اُردو کے نو تنقیدیاتی رجحانات جدیدیت سے متاثر رہے ہیں۔ اس کا پہلا ثبوت تو یہ ہے کہ اُردو میں جتنے نو نقاد ہیں وہ سب کے سب جدیدیت سے متعلق ہیں اور دوسرا ثبوت یہ ہے کہ عالمی سطح پر نو تنقید محض شاعری تک محدود رہی ہے جبکہ اُردو میں نو تنقید شاعری اور نثر نگاری دونوں کا یکساں طور پر احاطہ کرتی ہے۔ ان حقائق کی روشنی میں ایک بات اور سامنے آتی ہے کہ اُردو میں نو تنقید ترقّی پسند تنقید کا تقابلی مطالعہ کریں تو یہ بات واضح ہو جائے گی کہ یہ دونوں تنقید کے دو متضاد رویّوں کا نام ہے۔ ترقّی پسند تحریک تنقید کی تمام تر شاخیں یعنی مارکسی تنقید، سائنٹفک تنقید اور تاریخی و سماجی تنقید، سب سماجی معنویت، سیاسی شعور، اقتصادی کشمکش اور خطِ مستقیم کی تلاش کی تنقیدیں ہیں۔

دوسرے الفاظ میں ترقّی پسند تنقید خالص موضوعاتی تنقید ہے اور وہ موضوعات کو ہی سب کچھ سمجھتی ہے۔ اس کے برعکس نو تنقید موضوعات کو یکسر مسترد تو نہیں کرتی کیونکہ موضوع کو نظر انداز کرنے کا مطلب مہمل گوئی کے علاوہ کچھ نہیں لیکن وہ موضوع کو تخلیقی متن کی لسانی اور فنّی ساخت کا پابند سمجھتی ہے۔ دوسرے الفاظ میں وہ موضوع کو کسی طے شدہ نظریہ کے تحت جانچنے پرکھنے کے بجائے تخلیق کے متن تک محدود رکھتی ہے اور ان سے وہی مطلب نکالتی ہے جو کہ الفاظ اور فنّی رموز سے مترشح ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ نو تنقید کے اس عمل سے تمام تر مطالعہ متن تک محدود رہتا ہے اور تخلیق بجائے خود اپنا ایک الگ وجود لے کر سامنے آتی ہے۔ ترقّی پسند تنقید اور نو تنقید میں فرق واضح کرنے کے لیے فیض احمد فیضؔ کے کلام اور اس پر کی گئی تنقیدوں کی مثال دی جاسکتی ہے۔ یہ بتانے کی ضرورت نہیں کہ فیضؔ کا سیاسی نظریہ خالص ترقّی پسند نظریہ تھا لیکن ایک شاعر کی حیثیت سے وہ کسی بھی

پابندی کے خلاف تھے جس کا ثبوت ان کے متعدد خطوط، انٹرویوز اور ان کی تحریروں سے فراہم ہوتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ فیضؔ کے کلام کا ایک بڑا حصہ ان کے سیاسی نظریات یعنی ترقی پسندی کی ترجمانی کرتا ہے، لیکن اگر غور کیا جائے تو فیضؔ کے کلام میں ترقی پسندی ایک اضافی قدر ہے اور جب میں ترقی پسندی کو فیضؔ کے کلام کی اضافی قدر کہتا ہوں تو اس سے میری مراد یہ ہے کہ ان کے کلام کے رموز و علائم سے بیک وقت کئی معنی بر آمد ہوتے ہیں جن میں ایک معنی ترقی پسندی کے بھی ہیں۔ لہٰذا یہ اضافی قدر ہوئی اور کلام کی یہ خوبی ہر بڑے شاعر میں ہوتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو اکہرے پن کے سبب کلام میں سطحیت پیدا ہو جاتی ہے۔ کلام میں کئی معنوی جہتوں کا پیدا ہونا شاعری کی سب سے بڑی خوبی ہے ایسی خوبی کے حامل شاعر کو کسی ایک نظریہ تک محدود کر دینے سے شاعر یا شاعری کا کچھ نہیں بگڑتا بلکہ خود ہمارا نقصان ہوتا ہے۔

بہر حال یہ ایک مثال تھی جس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ ترقی پسند تنقید خالص موضوعاتی ہے اور نو تنقید موضوعات کے ساتھ ساتھ لسانی، فنی اور اسلوبیاتی خصوصیات کو جانچنے پرکھنے کا نام ہے۔ اس سے قبل کہ میں اُردو کے نو نقادوں کا ذکر کروں، اب تک پیش کیے گئے مطالعہ کے نتائج کا دوہرا دینا ضروری ہے تاکہ یہ واضح ہو جائے کہ نو تنقید کیا ہے، اس کا میدانِ عمل کون سا ہے اور نو نقاد کس طریقۂ کار کو اپناتے ہیں۔ بحث کے نتائج حسبِ ذیل ہیں:

(۱) نو تنقید New Criticism کا اُردو ترجمہ ہے اور اصطلاحاً اس سے مراد وہ تنقیدی رجحان ہے جو بیسویں صدی کی تیسری دہائی کے اختتام پر یوروپ، امریکہ اور فرانس میں شروع ہوا۔

(۲) عالمی سطح پر نو تنقید کے بانیوں میں اسپنگارن، جان کرو رینسم اور آئی۔ اے۔ رچرڈس کے علاوہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ، ولیم ایمسن اور ایور ڈنٹر کے نام خصوصیت کے ساتھ لیے جا سکتے ہیں۔ دراصل مؤخر الذکر چار نقادوں کو نو تنقید کے چار ستون کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔

(۳) نو تنقید کا دائرۂ عمل بنیادی طور پر ادب پارہ کے متن کے لسانی، فنی اور اسلوبیاتی مطالعہ سے تعلق رکھتا ہے اور چونکہ کوئی ادب پارہ معنی اور موضوع سے خارج نہیں ہوتا

اس لیے موضوع بھی نو تنقید سے باہر نہیں ہے البتہ نو تنقید فن پارہ۔ سے مترشح ہونے والے معنی ومفہوم تک ہی موضوع کو محدود رکھتی ہے اور نظریاتی اعتبار سے نیوٹرل ہونے کے سبب اس سے کسی خاص موضوع یا معانی کا مطالعہ نہیں کرتی۔

(۴) اپنے لسانیاتی اور اسلوبیاتی طریقۂ کار کے سبب عالمی سطح پر نو تنقید کا دائرۂ عمل شاعری تک محدود رہا ہے لیکن جہاں تک اُردو کا تعلق ہے اُردو کے نو تنقیدیاتی رجحانات نے توسیع وترمیم کے ذریعے ادب کی ہر صنف اور ہر تخلیق کا احاطہ کیا ہے۔

(۵) اُردو میں نو تنقید جدیدیت سے متعلق رہی ہے۔ اُردو کے نو نقاد جدیدیت کے طرفدار رہے ہیں۔

(۶) نو تنقید ادبی تجربات کو روا رکھتی ہے، لیکن کلاسیکی اقدار کا احترام بھی کرتی ہے اور نئے تجربات کی جڑیں بنیادی ادبی اقدار میں تلاش کرنے پر زور دیتی ہے۔ گویا وہ اپنے دَور سے قبل کی ادبی روایات کو یک قلم مسترد نہیں کرتی۔

ان نتائج کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ نو تنقید لسانیات سے لے کر موضوعات تک اور کلاسیکیت سے لے کر دورِ جدید تک ہر ادبی قدر پر نظر رکھتی ہے اور نظریات کو بنیاد بنانے کے بجائے تخلیق کے اصل متن کو بنیاد بناتی ہے۔

اردو میں نو تنقیدیاتی رجحانات اپنے خالص روپ میں موجود نہیں ہیں۔ میں عرض کر چکا ہوں کہ عالمی سطح پر نو تنقید کی حیثیت کلاس رُوم تنقید کی رہی ہے جس سے طالب علموں کو یقیناً فائدہ ہوا، اور آج تک کلاس رُوم تنقید کا یہی طریقہ تمام دُنیا میں کم ازکم یونیورٹی درجات کی حد تک استعمال کیا جاتا ہے، لیکن ظاہر ہے کہ اس سے ادب کو کوئی خاص فائدہ نہیں ہوتا۔

لہٰذا اُردو والوں نے نو تنقید کو اپناتے ہوئے اس کی کمیوں پر خصوصی طور پر نظر رکھی اور اس کمی کو دُور کرنے کی بھرپور کوشش کی۔ یہی سبب ہے کہ اُردو میں نو تنقیدی رجحانات کسی حد تک تبدیل شدہ لیکن کارآمد طریقۂ کار کی صورت میں سامنے آئے۔ میں یہ بھی عرض کر چکا ہوں کہ اُردو میں نو تنقید ترقی پسند تنقید کے ردِ عمل کے طور پر سامنے آئی۔ میرا یہ بیان بے دلیل نہیں رہنا چاہیے، اس لیے ثبوت کے طور پر عرض ہے کہ اُردو کے اوّلین نو نقاد اپنے ابتدائی دَور میں ترقی پسند تحریک سے عملی طور پر وابستہ رہے ہیں۔ ان میں آلِ احمد سرور، معین احسن جذبی، خلیل الرحمٰن اعظمی اور شہاب جعفری وغیرہ اہم ہیں۔

۳۰ر نومبر ۱۹۵۲ء کو انجمن کے ایک جلسے میں ان حضرات نے یہ تجویز پیش کی تھی کہ انجمن میں کسی سیاسی جماعت کا عمل دخل نہیں ہونا چاہیے۔ میرے خیال میں یہ ان حضرات کے انحراف کا پہلا عملی قدم تھا۔

مارچ ۱۹۵۳ء کے انجمن ترقی پسند مصنفین کے سالانہ اجلاس میں اور بڑا ہنگامہ ہوا جس میں ان حضرات کے علاوہ ڈاکٹر محمد حسن نے بھی ترقی پسند ادب کی ادبی حیثیت فراموش کردینے کا شکوہ کیا۔ ظاہر ہے کہ انجمن نے ان کے مطالبات پر غور نہیں کیا اور یہ سبھی حضرات ترقی پسند خیالات میں ترمیم و تنسیخ کے عمل سے دوچار ہوئے۔ محمد حسن کے علاوہ باقی حضرات نے اپنے آپ کو ترقی پسند تحریک سے مکمل طور پر الگ کرلیا اور یہیں سے نو تنقید کا آغاز ہوا۔ حالانکہ نو تنقید کے بانیوں میں ان کے علاوہ اور بہت سے نقاد شریک رہے ہیں، لیکن انحراف کا عمل بنیادی طور پر یہیں سے شروع ہوا اور کارواں بنتا گیا۔

اُردو کے نو نقادوں کی طویل فہرست ہے۔ ان میں آلِ احمد سرورؔ، ڈاکٹر وزیر آغا، جمیل جالبی، ڈاکٹر گیان چند جین، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، سلیم احمد، قاضی افضال حسین، مسعود حسین خاں، شمیم حنفی، مظفر حنفی اور وارث علوی وغیرہ وغیرہ کی ایک طویل فہرست ہے۔ ان میں سے چند نقادوں کی تنقید کا تنقیدی جائزہ حسبِ ذیل ہے:

جیسا کہ میں نے عرض کیا آلِ احمد سرورؔ اپنے ابتدائی دَور میں ترقی پسند تحریک سے وابستہ رہے ہیں لیکن انھوں نے ترقی پسند فنّی نظریات سے کبھی اتفاق نہیں کیا۔ وہ ادب میں سماجی معنویت کے قائل ہیں لیکن ادب کے فنّی معیارات کو ثانوی حیثیت دینے کی بات کو نہیں مانتے۔ ادب سے متعلق ان کا نظریہ یہ ہے کہ کسی بات کو فنّی تزئین سے آراستہ کرنے کے لیے ہی ادب کی تخلیق کی جاتی ہے۔ اگر یہ تزئین مقصود نہ ہو تو ادب کی چنداں ضرورت نہیں اس کے لیے عملی کتابیں اور اخبارات ہی کافی ہیں یعنی وہ موضوع کو خوبصورتی اور تمام اعلیٰ فنّی لوازمات کے ساتھ پیش کرنے کے قائل ہیں۔ وہ سماجی مقاصد کو اعلیٰ فنّی اقدار کے ساتھ ہی قبول کرتے ہیں اور فنّی اقدار کے بغیر ادب کو ادب ماننے پر تیار نہیں۔ ان کے مطابق آج سب سے بہتر تنقید وہی ہوسکتی ہے جو ادب کو ہر زاویے سے پرکھنے کا ہنر رکھتی ہے اور اپنے ذاتی مطالبات کے تحت کسی ایک نظریہ یا طریقۂ کار سے وابستہ نہیں رہتی۔ ان کے اپنے الفاظ میں اچھی تنقید وہ سب کام کرتی ہے جو ایک مورخ،

ایک ماہرِ نفسیات، ایک شاعر یا ایک پیغمبر کرتا ہے۔

ظاہر کہ آلِ احمد سرور کا یہ قول اُنھیں نو تنقید سے قریب کرتا ہے جو ہر علم سے استفادہ کرتی ہے اور ہمہ جہتی تجزیہ کے لیے متن کو بنیاد بناتی ہے۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ اپنے سماجی نظریات کے سبب آلِ احمد سرور کو خالص نو نقاد نہیں کہا جا سکتا لیکن اس لحاظ سے تو اُردو کا کوئی بھی نقاد خالصتاً نو نقاد نہیں ہے کیونکہ ہمارے یہاں نو تنقید کو ترمیم و تنسیخ کے ساتھ قبول کیا گیا ہے۔ آلِ احمد سرور کے جدیدیت سے متعلق مضامین میں نو تنقیدی رجحانات واضح طور پر نظر آتے ہیں۔

میرے مطالعہ میں دوسرا نام ڈاکٹر وزیر آغا کا ہے۔ وزیر آغا ابتدائی حیثیت میں نفسیاتی نقاد رہے ہیں لیکن بہت جلد ان پر یہ منکشف ہوا کہ نفسیات تنقید کا محض ایک پہلو ہے اور ادب کی مکمّل تنقید کے لیے نفسیات کے علاوہ دوسرے علوم سے استفادہ بھی ضروری ہے۔ اس استفادہ کے لیے انھوں نے نو نقاد ہونا مناسب سمجھا چنانچہ اپنی کتاب "نظم جدید کی کروٹیں" اور "اُردو شاعری کا مزاج" میں انھوں نے نفسیات کے ساتھ ساتھ نو تنقیدیاتی رجحانات سے بھی کام لیا ہے۔ اپنے تنقیدی نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہوئے وزیر آغا نے اپنے ایک مضمون بعنوان "تنقید" مشمولہ پاکستانی ادب و تنقید پانچویں جلد (مرتبہ: رشید احمد فاروق علی) کے صفحہ ۴۹ پر لکھا ہے کہ:

> "نقاد اپنے مطالعہ میں اوّلین حیثیت فن پارہ کو دے اور فن پارے کے اندر چھپے ہوئے امکانات کی روشنی میں اپنی تنقیدی حس کو بروے کار لائے نہ کہ اپنے نظریات یا تاثرات کا عکس فن پارے میں تلاش کرنے کی سعی کرے"

ظاہر ہے کہ یہی نقطۂ نظر نو تنقید کا ہے لیکن وزیر آغا اپنی عملی تنقید میں اس نقطۂ نظر کے پابند نہیں رہے ہیں اور انھوں نے متن کے مطالعہ میں دیگر سبھی علوم سے استفادہ کیا ہے یعنی ان کے یہاں متن کو اوّلیت تو حاصل ہے لیکن اس کے مطالعہ کے لیے وہ متن کے علاوہ دیگر علوم ادب سے بالواسطہ یا بلاواسطہ استفادہ کو روا رکھتے ہیں۔ اس کے ثبوت میں ان کے مضمون 'تخلیقی عمل' کو پیش کیا جا سکتا ہے جس میں انھوں نے تخلیقی عمل کے بارے میں لکھا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> "نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ فن پارے کا اس کی اصلی اور واقعی صورت میں جائزہ

لے اور اس میں جو نمایاں جہت نظر آئے اس کا مطالعہ کرے نہ کہ اپنے ذہن کی کسی جہت کو فن پارے میں تلاش کرنے کی سعی کرے چنانچہ اگر فن پارے میں اساطیری جہت نمایاں ہے تو بعض اشارے ناقد کو آرکی ٹائپل اندازِ تنقید کی طرف راغب کریں گے اور اگر طبقاتی اشارات نمایاں ہیں تو مارکسی اندازِ تنقید کی طرف۔ اسی طرح نفسیاتی، اخلاقی یا جمالیاتی پہلو نمایاں ہے تو اس کا جائزہ لینے کے لیے اسی قسم کی تنقید سے مدد درکار ہوگی۔"

وزیر آغا کا یہ بیان اُردو میں نو تنقید کی نوعیت متعین کرنے کے لیے ایک Deciding Factor کی حیثیت رکھتا ہے اس لیے اس کا تجزیہ ضروری ہے۔ اس میں بنیادی بات یہ ہے کہ فن پارہ میں جو تخلیقی جہت نمایاں ہوگی وہی جہت اس فن پارہ کے لیے تنقیدی رویہ بھی طے کرے گی۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے کہا تھا کہ ہر عہد اپنی تنقید ساتھ لاتا ہے۔ وزیر آغا نے اس سے ایک قدم اور آگے بڑھایا ہے اور ان کے مطابق ہر عہد ہی نہیں بلکہ ہر تخلیق اپنا طریقۂ تنقید ساتھ لاتی ہے اور اس کی تنقید اسی طریقے سے کی جانی چاہیے۔ ظاہر ہے کہ اس طریقۂ تنقید کا تعین متن خود کرتا ہے اس لیے متن بنیادی اہمیت کا حامل ہے اور یہی نو تنقید کی اصل بنیاد ہے۔ اس بیان سے ایک بات اور واضح ہوتی ہے اور وہ یہ ہے کہ نو تنقید متن کی Demand کے مطابق ہر طریقۂ تنقید اپنانے کو تیار ہے اور نو تنقیدی رجحانات میں اتنی وسعت ہے کہ فن پارہ میں سماجی معنویت کا عنصر نمایاں ہے تو وہ مارکسی تنقید کو اپنانے سے بھی گریز نہیں کرتی۔ دراصل یہی وسیع النظری نو تنقید کو ایک کامیاب طریقۂ تنقید ثابت کرتی ہے۔

میرے مطالعے میں تیسرا نام ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا ہے۔ نارنگ بنیادی طور پر ماہرِ لسانیات ہیں اور اُردو لسانیات کے ساتھ ساتھ اسلوبیات پر ان کی گرفت مضبوط ہے۔ اُردو صوتیات، لفظیات اور اسلوبیات کا مطالعہ انھوں نے گہرائی کے ساتھ کیا ہے اور اس مطالعہ کے ذریعے وہ فن پاروں کی لسانی، اسلوبیاتی اور صوتیاتی خصوصیات کی شناخت میں دقتِ نظر اور گہرائی سے کام لیتے ہیں۔ بادی النظر میں نارنگ کی تنقید لسانیات یا اسلوبیات تک محدود نظر آتی ہے، لیکن انھوں نے علامتی یا تجریدی افسانہ پر جو تنقید پیش کی ہے یا نثری نظم کی جو ہیئت آہنگ اور صوتیات کے اعتبار سے ایک الگ شناخت قائم کرنے کی کوشش کی

ہے اس سے یہ کمی کسی حد تک دُور ہو جاتی ہے۔ اسلوبیات، ساختیات، پس ساختیات اور ردِّ تشکیل پر جتنا انھوں نے لکھا ہے کسی اور نے نہیں لکھا۔

اسلوبیاتِ میر، اقبال کا صوتیاتی نظامِ شاعری، کلامِ غالب کی آہنگ اور اسلوب کے نقطۂ نظر سے بعض خصوصیات کی نشاندہی اور نثری نظم کی بنیادی شناخت پر ان کی تنقید نو تنقیدی نظریات کا کامیاب احاطہ کرتی ہے۔ البتہ لسانی اور صوتیاتی نقطۂ نظر حاوی ضرور رہتا ہے۔

اُردو کی نو تنقید میں سب سے زیادہ اہمیت کا حامل نام شمس الرحمٰن فاروقی کا ہے۔ فاروقی اُردو میں جدیدیت کے Promotor کہے جاتے ہیں اور جدیدیت کی افہام و تفہیم میں ان کا بنیادی کردار رہا ہے۔ تنقید میں ان کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ وہ تنقید کے اصول و قواعد مرتب کرتے جاتے ہیں اور علمی اور استدلالی بنیادیں فراہم کرتے ہیں۔ وہ ادب کے After Effects پر کم اور بنیادی تخلیقی عمل پر زیادہ توجہ کرتے ہیں، جو متن کے وسیع مطالعہ سے ہی ممکن ہے۔ نو تنقید کے باوا آدم آئی۔ اے رچرڈس کی مانند فاروقی کا اسلوبِ تنقید تجزیاتی ہے۔ وہ متن کے مطالعہ سے اُٹھنے والے سوالات قائم کرتے ہیں اور پھر متن کے ذریعے ہی جوابات کی تلاش کرتے ہوئے متن کی تخلیقی بنیادوں تک پہنچ جاتے ہیں۔

فاروقی ان نقادوں میں سے ہیں جن کا مطالعہ بہت وسیع اور مغربی ادبیات پر جن کی نگاہ بہت گہری ہے۔ یہی سبب ہے کہ انھوں نے نو تنقید کو اس کی جملہ خصوصیات کے ساتھ نہیں اپنایا بلکہ اس کی کمیوں کو دُور کیا اور ادب میں تمام علوم سے استفادہ حاصل کرنے کی ان کی کوششوں نے اُردو کے نو تنقیدیاتی رجحانات کو ہمہ جہتی صفات سے آراستہ کیا۔ اپنی کتاب "لفظ و معنی" میں رقم طراز ہیں:

> "اصل مسئلہ تو یہ ہے کہ ادب کیا ہے اور اس کو حل کرنے کی صورت یہ ہے کہ بجائے نظری تنقید کی خشک کتابوں کی ورق گردانی کی جائے خود ادب کو ہی پڑھا جائے۔"

خود ادب کو پڑھنے کی سفارش نو تنقید کے متن یعنی Poem is the thing کی ترجمانی کرتی ہے۔ وہ اُردو کے پہلے نقاد ہیں جو سماجی اعتبار سے نقاد کو Neutral رہنے کی تلقین کرتے ہیں۔ دوسرے الفاظ میں فنکار کی آزادی ان کے لیے بہت اہمیت رکھتی ہے۔ نظریات خصوصاً ترقی

پسند تنقید کی مخالفت کرتے ہوئے انھوں نے اپنی کتاب ''تنقیدی افکار'' میں لکھا ہے:

> ''میرا خیال ہے کہ فلسفہ اور نظریہ ادب کو راس نہیں آئے۔ بقولِ جوش:
> 'اوراقِ گل پر کتاب طبع نہیں کی جاتی' انسان اور اس کے دل و دماغ کی دُنیا خود اتنی وسیع اور رنگینیوں سے بھرپور ہے کہ ادیب کو سیاسی، نفسیاتی اصولوں اور نظریات کا ڈھنڈورا پیٹنے کی ضرورت کم ہی پیش آتی ہے۔''

یہی سبب ہے کہ فاروقی موضوع یا نظریہ کی اسی حد تک حمایت کرتے ہیں جس حد تک کہ موضوع یا نظریہ متن میں موجود ہوتا ہے۔ متن سے ہٹ کر وہ فن پارہ سے کسی نظریہ کا مطالبہ نہیں کرتے اور متن میں بھی وہ سطحی معنی پر اکتفا نہیں کرتے بلکہ داخلی ہیئت میں پوشیدہ مفاہیم کو تلاش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ فاروقی کی ایک اور خصوصیت کلاسیکی اصولِ فن کا جدید تناظر میں تنقیدی جائزہ ہے جس کے ذریعے وہ جدید تجربات کو ٹھوس بنیادیں فراہم کرتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ ان کے یہاں ارسطو اور ملارمے کے نظریات، رچرڈس اور ایلیٹ کا احیا اور جدید تنقید کے رجحانات بیک وقت نظر آتے ہیں۔ گویا وہ اپنی تنقید کے لیے کسی بھی علم اور رجحان سے استفادہ کرتے ہوئے عار محسوس نہیں کرتے اور ان کی یہ صفت مختلف تنقیدی رجحانات کی خوبیوں کو سمیٹنے میں کامیاب رہتی ہے۔

اُردو میں فاروقی جدید ہیئتی تنقید کے باوا آدم کہے جاسکتے ہیں۔ انھوں نے اسلوبیات کے مطالعہ کو تنقید کا بنیادی میدانِ عمل قرار دیا ہے لیکن اس شرط کے ساتھ کہ یہ اسلوبیاتی مطالعہ معنی یعنی موضوع بمعنی نظریہ کو سمجھنے میں معاون ثابت ہو۔ اگر اسلوبیاتی مطالعہ ہمیں اصل مفہوم تک نہیں پہنچاتا تو اس کے معنی ہیں کہ کھوٹ اسلوبیات میں نہیں بلکہ نقاد میں موجود ہے۔ ان کی تمام کتابوں اور مضامین سے ان کے نو تنقیدی رجحانات کی نشاندہی ہوتی ہے اور استدلال کے ذریعے تجزیہ کا اسلوب ان کی تنقید کی سب سے بڑی خوبی ہے۔

فاروقی صاحب کے جدید ترین کارناموں میں کلاسیکی ادب کی تفہیم اور مختلف اصناف کی شعریات کی دریافت شامل ہے۔ غالب اور میر کے منتخب کلام کی شرحیں، کلاسیکی اردو غزل کی شعریات اور داستانوں کی شعریات وغیرہ پر ان کے مضامین فکر انگیز اور وقیع ہیں۔ (اب یہ کام ''شعر شور انگیز'' اور ''داستانِ امیر حمزہ'' جلد اول وغیرہ کتابوں کی صورت میں شائع ہو چکا ہے۔ ا۔ غ۔ ح)

اردو میں فکشن کی تنقید کے تعلق سے وارث علوی کی اہمیت اس لیے ہے کہ انھوں نے فکشن کی شعریات اور پریم چند سے لے کر منٹو، بیدی، عصمت اور قرۃ العین حیدر تک اردو افسانے کے ابتدائی پچاس برسوں پر تفصیل سے اس طرح لکھا ہے کہ فکشن کے اصول و ضوابط اور فن و تکنیک پر معنی خیز روشنی پڑتی ہے۔ وہ فکشن کے متن اور اجزائے ترکیبی پر سب سے زیادہ توجہ دیتے ہیں اور اس کی سماجیات یا طبقاتی کشمکش کی بجائے تخلیقی تناؤ اور اسلوب کو کھنگالتے ہیں۔

شمیم حنفی نے ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' تو لکھی لیکن وہ ادب کو تہذیبی تسلسل کے تناظر میں دیکھتے ہیں اور لسانیاتی، اسلوبیاتی یا موضوعاتی موشگافیوں کی جگہ متن کے مجموعی تاثر پر نظر رکھتے ہیں۔

اُردو میں نو تنقیدی رجحانات کو فروغ حاصل ہو چکا ہے اور اپنے غیر جانبدارانہ رویوں کے سبب اسے ادب میں بہت جلد اعتبار حاصل ہو گیا ہے۔ یہ دَور Specialization کا دور ہے لہٰذا نو تنقید میں ہر شعبہ کے ماہرین موجود ہیں اور کسی موضوع پر ان تمام ماہرین کی آرا کو یکجا کر دینے پر ہی نو تنقید کی تکمیل ہوتی ہے۔

مثال کے طور پر اگر اقبال پر ہمیں نو تنقید کا مکمّل جائزہ لینے کی ضرورت ہو تو جگن ناتھ آزاد کی سوانح اقبال، گوپی چند نارنگ کی کلامِ اقبال کا صوتیاتی نظام، عنوان چشتی کی کلامِ اقبال کا عروضی تجزیہ، شمس الرحمٰن فاروقی کی اسلوبیاتِ اقبال، سردار جعفری کی اقبال اور اشتراکیت اور مولانا ابوالحسن ندوی کی اقبال اور اسلام وغیرہ تحریروں کو یکجا Compile کرنا ہو گا اور اُنھیں یکجا کر کے ہی اقبال کے کلام کی مکمّل نو تنقید سامنے آسکتی ہے۔

نو تنقید کے اس Specialization کے رجحان کو دیکھتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ مستقبل کا سب سے بڑا نقاد وہ ہو گا جو اِن ماہرین کی صلاحیتوں کو Compile کرنے کی اپنی صلاحیت کا بھرپور استعمال کر سکے، ورنہ کسی ایک نقّاد کے یہاں مکمّل تنقید کا ملنا ناممکن ہے۔

○○

(یہ مقالہ ۱۹۸۸ء میں شعبۂ اردو، گورنمنٹ کالج، ٹونک کے ایک کلاس روم سیمینار میں پڑھا گیا)

غزل کی صنفی شناخت

اصناف کی تشکیل عموماً تین طرح سے ہوتی ہے۔ایک ہیئتی تخصیص یعنی کسی صنف کے لیے کوئی مخصوص ہیئت مقرر کر لی جاتی ہے مثلاً رباعی جس میں چار مصرعے ہوتے ہیں اور ان چاروں مصرعوں کا رباعی کے لیے متعین اوزان میں ہونا لازمی ہے۔ اسی طرح رباعی کے پہلے، دوسرے اور چوتھے مصرعے کا ہم قافیہ ہونا بھی ضروری ہے۔ جو کلام اس ہیئتی سانچے کے مطابق نہ ہو اسے رباعی نہیں کہہ سکتے۔

اصناف کی دوسری صورت موضوعات کی تخصیص ہے۔اس میں ہیئت کوئی بھی ہو، موضوع کی پابندی ضروری ہے۔ مثلاً حمد یا نعت کی پہچان موضوعات سے ہوتی ہے۔ ہیئت سے نہیں۔اللہ کی بڑائی کسی بھی شعری ہیئت میں کی جائے اسے حمد ہی کہا جائے گا۔

اصناف کی تیسری قسم موضوع اور ہیئت، دونوں کی تخصیص سے قائم ہوتی ہے۔ مثال کے لیے قصیدہ ایک ایسی صنف ہے جس کا موضوع بھی متعین ہے اور ہیئت بھی۔ اگر قصیدہ مدح یا ہجو کے علاوہ کسی اور مقصد کے لیے لکھا جائے تو وہ قصیدہ نہیں ہو سکتا۔ اسی طرح مقصد مدح یا ہجو ہو لیکن ہیئت قصیدے کی نہ ہو تو وہ مدحیہ یا ہجویہ شاعری تو ہوگی لیکن اسے قصیدہ نہیں کہہ سکتے۔ غزل بھی ایک ایسی ہی صنف ہے جس کا موضوع اور ہیئت دونوں متعین ہیں۔

اس سے قبل کہ غزل کا موضوع اور ہیئت بیان کی جائے۔ یہ جان لینا ضروری ہے کہ اصناف کی پہچان محض موضوع اور ہیئت کے تعین سے پوری نہیں ہوتی بلکہ یہاں سے شروع ہوتی ہے۔ کسی صنف کی شناخت میں موضوع اور ہیئت کو برتنے کا سلیقہ، جمالیاتی یا فنی اقدار، تخلیقی رسومیات اور اس صنف کو برتنے والوں کے تہذیبی تصورات وغیرہ کا بھی لازمی حصہ ہوتا ہے۔ مثال کے لیے غزل عشقیہ شاعری ہے اور اس کی ایک مقررہ ہیئت

ہے لیکن اسی ہیئت میں اگر عشقیہ اشعار تسلسلِ بیان، وحدتِ خیال اور معنی کے تدریجی ارتقا کی پابندی کے ساتھ کہے جائیں تو وہ شاعری غزل نہیں نظم ہوگی۔ وجہ یہ ہے کہ غزل میں ہر شعر معنی اور مفہوم کے لحاظ سے دو مصرعوں کی ایک مکمّل اکائی ہوتا ہے اور ہر شعر میں ایک الگ معنوی اکائی قائم ہوتی ہے لہٰذا اشعار میں بیان کا تسلسل اور خیال کا ارتقا نیز لازمی معنوی انسلاک غزل کی نہیں، نظم کی پہچان ہے۔ اب ذرا اس شعر کو دیکھیے:

حسن سے قدرت خدا کی رو نظر آیا مجھے
ریشِ پیغمبر ترا گیسو نظر آیا مجھے — آتش

اس شعر میں معنی دو مصرعوں میں مکمّل ہوگئے ہیں۔ تو کیا یہ غزل ہے؟ نہیں یہ غزل نہیں ہے۔ وجہ یہ ہے کہ صرف ہیئت اور حسن کا بیان کسی شعر کو غزل نہیں بناتا بلکہ غزل کی اپنی رسومیات اور جمالیات ہے۔ ہماری تہذیب میں معشوق کی زلف کو ریشِ پیغمبر سے تشبیہ دینا نہایت معیوب اور بھونڈی بات ہے۔ یہ شعر اصل میں حضرت حسین کی منقبت میں کہا گیا ہے اور اس لحاظ سے یہ ایک بے مثال شعر ہے۔

یہ سمجھ لینے کے بعد کہ کسی صنف کی پہچان اس کی ہیئت، موضوع، جمالیات، رسومیات اور تصوّرات وغیرہ کا مجموعہ ہوتی ہے، ہمیں صنفِ غزل کی شناخت کے لیے درجِ ذیل امور کو نظر میں رکھنا ہوگا:

(۱) **وزن یا بحر**:

ہمارے یہاں اِکّادُکّا جدید شعرا نے نثری غزل کا تجربہ بھی کیا ہے لیکن واقعہ یہ ہے کہ ان نثری غزلوں میں نثری نظم جتنی دلکشی بھی نہیں۔ دراصل وزن غزل کا لازمی حصّہ ہے۔ غزل، گیت کی طرح کی غنائی شاعری نہیں لیکن غنائیت بھری شاعری ضرور ہے۔ گیتوں میں دُھن یا موسیقی کا حصّہ الفاظ یا معنی سے بہت زیادہ ہوتا ہے جبکہ غزل میں معنی آفرینی اور شدّتِ احساس اس کی غنائیت پر حاوی ہوتے ہیں۔ غزل میں غنائیت کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ اس میں بحر اور قافیے ہی کے ذریعے آہنگ کو خوشگوار نہیں بنایا جاتا بلکہ روانی اس کی جمالیات کا بنیادی حصّہ ہے۔ الفاظ کی صوتی مناسبت اور ادائیگی کے اعتبار سے ان کا سبک ہونا غزل کے فن کا ضروری حصّہ ہے یہی وجہ ہے کہ صوتی تنافر کو غزل کا عیب سمجھا گیا ہے۔ غزل میں اوزان کے تجربے ہر دور میں ہوتے

ہیں۔ نئے آہنگ اور نئی بحروں کی ایجاد تنوع اور تازگی کا باعث ہوتی ہے لیکن یہ تجربے اُردو کے عروضی نظام کی حدود میں ہی ہوتے رہے ہیں۔

(۲) قافیہ:

قافیہ بھی وزن کی طرح غزل کا ضروری جزو ہے۔ وزن اور قافیے کے بغیر غزل ممکن نہیں۔ غزل میں قافیے کی اہمیت کئی وجوہات کی بنا پر ہے۔ مثلاً غزل کا ہر شعر اپنے آپ میں مکمل ہوتا ہے اگر قافیہ نہ ہوتو غزل کے تمام اشعار کو ایک خارجی ہیئت میں باندھنا ممکن نہ ہوگا۔ دوسری اور زیادہ اہم بات یہ ہے کہ غزل میں شعر کا مضمون عموماً قافیے کا پیرو ہوتا ہے لہٰذا قافیے سے غزل کی خارجی ہیئت ہی متعین نہیں ہوتی بلکہ اس کی داخلی ہیئت کا دارومدار بھی بڑی حد تک قافیے ہی پر ہوتا ہے۔ پھر قافیہ آہنگ اور غنائیت کو بھی متاثر کرتا ہے۔ یہ بات ذہن میں رہنی چاہیے کہ ہمارے یہاں غزل جس دور میں پروان چڑھی وہ دور چھاپے خانے کی ایجاد سے قبل کا دور تھا چنانچہ داستانوں کی طرح غزل بھی پڑھنے کی نہیں بہ آوازِ بلند سنانے کے لیے کہی جاتی تھی۔ ہمارے یہاں مشاعروں کی مستحکم روایت اسی زبانی معاشرے کی دین ہے۔ زبانی معاشرے میں نثر ہو یا نظم، اس کی ادائیگی بہت اہم چیز ہوتی ہے۔ غزل کے شعر میں قافیہ دوسرے مصرع کے آخر میں آتا ہے اور زبانی معاشرے میں آخر کے الفاظ پر نسبتاً زیادہ تاکید ہوتی ہے لہٰذا قافیے پر تاکید کا آنا فطری بات ہے۔ قافیے کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے بھی ہوتا ہے کہ غزل کا پہلا شعر مطلع ہوتا ہے یعنی اس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ کسی فن پارے کو کامیاب بنانے کے لیے اس کی شروعات نہایت اہم ہوتی ہے بالخصوص وہ فن پارہ جو پڑھوانے کے لیے نہیں، سنانے کے لیے ہو۔ غزل کی شروعات کو مؤثر بنانے کے لیے اسے مطلع سے شروع کیا گیا یعنی اس میں دو قوافی کا التزام رکھا گیا۔ اور یہ التزام یقیناً اسی لیے ہے کہ ایک قافیے والے غزل کے عام شعر میں قافیے کے جو فوائد ہیں وہ مطلع میں دوگنے ہو جاتے ہیں خاص طور پر دونوں مصرعوں کا ربط دو قوافی کے استعمال کے باعث بہت بڑھ جاتا ہے۔ یہی نہیں، غزل کا فنکار نہ صرف قافیے کے مقام پر قوافی کا استعمال کرتا ہے بلکہ اندرونی قوافی کا اہتمام بھی کرتا ہے۔ عروضی اعتبار سے مربّع شکل کے اشعار میں اندرونی قافیے کی خوبصورتی اکثر دیکھنے میں آتی ہے۔

شاعری کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس کا ایک فائدہ یہ ہے کہ وہ بہ آسانی یاد ہو جاتی ہے۔ اس فائدہ کی جو بھی اہمیت ہو، یہ طے ہے کہ غزل کا شعر قافیے کی وجہ سے نسبتاً آسانی کے ساتھ یاد ہو جاتا ہے۔ خلاصہ یہ کہ قافیہ کوئی شوقیہ قسم کی چیز نہیں ہے۔ مشرقی علوم میں عروض کی طرح قافیہ بھی ایک مستقبل علم کا موضوع ہے۔ دوسری اصناف میں قافیے کی کیا اہمیت ہے، یہ ایک الگ بات ہے لیکن غزل کے لیے قافیہ ناگزیر ہے اور اس کی افادیت مسلّم ہے۔

(۳) ردیف:

غزل کے لیے ردیف کا ہونا ضروری نہیں لیکن ردیف کی اہمیت قافیے سے کسی طرح کم نہیں۔ اس کا ایک ثبوت تو یہ ہے کہ اُردو میں غیر مردّف غزلوں کی تعداد ایک دو فیصد سے زائد نہیں۔ دوسری بات یہ کہ جس طرح مضمون عموماً قافیے کا پیرو ہوتا ہے اسی طرح شعر کے معنی کافی حد تک ردیف سے متعیّن ہوتے ہیں۔ خاص طور پر ردیف اگر فعل پر مشتمل ہو (جو اکثر ہوتی ہے) تو شعر کے معنی پر اس کا سیدھا اثر پڑتا ہے۔ معنی کے علاوہ ردیف کے اور بہت سے فائدے ہیں۔ ردیف شعر کے آخر میں، قافیے کے بھی بعد آتی ہے لہٰذا اس کی ادائیگی اتنی ہی اہم ہے جتنی قافیے کی ہے۔ شعر کی غنائیت میں ردیف کا بہت اہم حصہ ہوتا ہے۔ کسی نے خوب کہا ہے کہ غزل کے شعر میں ردیف پازیب کی طرح ہے جس کی جھنکار اسے خوبصورت ہی نہیں معنی خیز بھی بناتی ہے۔ زبانی معاشرے میں بولتی ہوئی ردیف کی اہمیت واضح ہے۔ عربی شاعری کی عظمت میں کوئی شبہ نہیں لیکن اس میں ردیف نہیں ہوتی لہٰذا وہ ان برکتوں سے محروم ہے جو ردیف کے استعمال سے حاصل ہوتی ہیں۔ معنی کا تعیّن، ادائیگی میں تاکید، نغمگی، ہیئتی تشکیل اور خوبصورتی میں اضافے کے باعث ردیف غزل کے لیے ضروری نہ ہوتے ہوئے بھی تقریباً ضروری ہے۔

(۴) مطلع مقطع اور تعداد اشعار:

مطلع کے بارے میں مذکور ہو چکا ہے کہ یہ غزل کا پہلا شعر ہوتا ہے اور اس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ (اور ہم ردیف) ہوتے ہیں۔ مطلع سے مقطع تک۔ پوری غزل ایک ہی وزن اور ایک ہی نظام قافیہ میں بندھی ہوتی ہے۔ مطلع کے سنتے ہی ہمیں غزل کی زمین کا علم ہو جاتا ہے۔ دونوں مصرعوں میں قافیے کے استعمال سے مطلع دیگر اشعار کی بہ نسبت زیادہ

مربوط اور مؤثر ہوتا ہے۔ غزل میں ایک سے زائد مطلع بھی ہو سکتے ہیں۔ آخری شعر، جس میں شاعر اپنا تخلص استعمال کرتا ہے، مقطع کہلاتا ہے۔ تخلص کے استعمال سے مقطع میں ایک نوع کا تشخص پیدا ہوتا ہے اور شعر میں واحد حاضر یا غائب کے طور پر شاعر کا کردار راوی کے کردار سے الگ ہو جاتا ہے۔ کبھی کبھی شاعر مطلع میں بھی تخلص کا استعمال کرتا ہے۔ اس طرح کے استعمال سے مطلع میں بھی شاعر اور راوی الگ ہو جاتے ہیں لیکن زیادہ اہم بات یہ ہے کہ اس طرح غزل میں عاشق کے کردار کو عمومیت کی سطح سے اُٹھا کر انفرادیت کی بلندی تک لانا ممکن ہوتا ہے۔ میر کے ایسے مطلع جن میں تخلص کا استعمال ہوا ہے، اسی انفرادیت سے مملو ہیں:

میر دریا ہے، سُنے شعر زبانی اس کی
اللہ اللہ رے طبیعت کی روانی اُس کی

ہمارے یہاں بعض غزلوں میں مطلع نہیں ہوتا۔ بعض مقطع سے خالی ہوتی ہیں اور بعض میں مطلع اور مقطع دونوں نہیں ہوتے۔ اس صورتِ حال سے واضح ہے کہ غزل مطلع، مقطع یا دونوں کے بغیر بھی ممکن ہے لیکن ایسا بہت ہی کم ہوا ہے خاص طور پر بغیر مطلع کی غزلیں مستثنیات میں ہیں۔ مطلع اور مقطع کے جو فائدے ہیں اور غزل کی بحیثیتِ مجموعی جو ہیئت ہے اس میں مطلع اور مقطع نیز ان دونوں کے درمیان میں کم از کم تین دیگر اشعار کا ہونا ضروری ہے۔ حالانکہ ہمارے یہاں بعض غزلوں میں پانچ سے کم اشعار بھی ملتے ہیں لیکن یہ صورت بھی مستثنیات میں سے ہے۔ البتہ پانچ سے زائد اشعار کی غزلیں کثیر تعداد میں ہیں۔ زیادہ اشعار کی تعداد عموماً قوافی کی فراہمی اور شاعر کی تخلیقیت پر منحصر ہوتی ہے۔ ہر ممکن قافیے کو برت کر دکھا دینا استادی تو ہو سکتی ہے لیکن غزل گوئی کا حق بہر حال اچھے اشعار ہی سے ادا ہوتا ہے لہٰذا غزل میں اشعار کی تعداد کتنی کم یا کتنی زائد ہو یہ سوال قطعی اہم نہیں ہے البتہ فنکار میں اتنی تخلیقیت تو ہونا ہی چاہیے کہ وہ مطلع اور مقطع کو ملا کر کسی زمین میں کم سے کم پانچ اچھے اشعار نکال سکے۔

(۵) قطعہ بندی اور مسلسل غزل:

غزل کا ہر شعر معنی و مفہوم کے اعتبار سے خود مکتفی ہوتی ہے۔ یہی غزل کی بنیادی خصوصیت ہے لیکن بہت ہی کم سہی، استثنائی صورتیں ملتی ضرور ہیں۔ مثلاً کبھی کبھی جب

معنی کی تکمیل ایک سے زائد اشعار میں ہو تو اسے قطعہ بندی کہا جاتا ہے۔غزل میں قطعہ بندی کا قدیم طریقہ یہ تھا کہ اوّل ایسے اشعار رکھے جاتے تھے جو معنی کے اعتبار سے خود مکتفی ہوں اور آخر میں قطعہ لایا جاتا تھا۔ قطعے میں بھی ایک عام صورت یہ ہوتی تھی کہ اس کے پہلے شعر میں شاعر اپنا تخلص استعمال کرتا تھا اس طرح تخلص والا شعر غزل کا آخری شعر نہ ہو کر قطعے کا پہلا شعر ہوتا تھا اور قطعے کا آخری شعر ہی غزل کا بھی آخری شعر ہوتا تھا۔اس کے علاوہ بغیر تخلص والا قطعہ بھی پایا جاتا ہے۔ آج کل قطعہ بند اشعار کے برابر حاشیے کی طرف ایک 'ق' بنادیا جاتا ہے اور قطعہ غزل کے خود مکتفی اشعار کے درمیان میں بھی رکھا جاسکتا ہے۔

اسی طرح ہمارے عہد میں مسلسل غزل کا تصوّر بھی ہے۔ قطعہ بندی میں غزل کے دو تین اشعار ہی کو شامل کیا جاتا تھا اور باقی اشعار معنوی خود مکتفی کے حامل ہوتے تھے۔ مسلسل غزل میں اوّل تا آخر پوری غزل میں ایک نوع کا معنوی تسلسل لایا جاتا ہے۔ کچھ لوگ ایک موڈ کی غزل کو مسلسل غزل سمجھتے ہیں۔ لیکن ایک موڈ کی غزل اور مسلسل غزل میں طے شدہ فرق ہے۔مسلسل غزل سے مراد یہ نہیں ہے کہ اس میں نظم کی طرح ہر شعر لازماً دوسرے اشعار سے مل کر ہی کسی معنوی اکائی کی تعمیر کرتا ہے اور خیال کا ارتقا بتدریج اختتام کو پہنچتا ہے۔ مسلسل غزل سے مراد صرف یہ ہے کہ غزل کا ہر شعر معنی و مفہوم کے لحاظ سے خود بھی مکمّل ہو اور پوری غزل بھی مجموعی طور پر ایک نوع کے تسلسل کا تاثر قائم کرے۔ایک نوع کا تسلسل اس لیے کہ غزل میں بیچ کا ایک یا زائد اشعار نکال دیے جائیں تو بھی غزل قائم رہتی ہے جبکہ نظم کا تسلسل اشعار کے نکالنے سے ہر حال میں مجروح ہوتا ہے۔

غزل میں قطعہ بندی یا مسلسل غزل کے باوجود اس اصول پر کوئی آنچ نہیں آتی کہ غزل مضمون آفرینی اور معنی آفرینی کا فن ہے اور کسی ایک غزل میں مضامین کی کثرت تبھی ممکن ہے جب اس کا ہر شعر ایک جداگانہ مضمون کا حامل ہو۔ قطعہ اور مسلسل غزل کو بس ایک شوق سمجھنا چاہیے،اور کچھ نہیں۔

(۲) ریزہ خیالی یا معنوی تسلسل کا فقدان:

اوپر یہ مذکور ہوا کہ غزل کا ہر شعر ایک الگ مضمون کا حامل ہوتا ہے۔ جو لوگ غزل کی اس خصوصیت کو اس کا عیب سمجھتے ہیں وہ اپنے تہذیبی سروکار اور غزل کی شعریات سے

قطعاًناواقف ہیں۔ مشرق میں بھی مسلسل بیان سے متعلق شاعری زمانۂ قدیم سے موجود ہے۔ قصیدہ اس کا بیّن ثبوت ہے جو عشقیہ شاعری سے لے کر مدح، ہجو یا مرثیے تک کے موضوعات کو سمیٹے ہوئے تھا۔ غزل قصیدے کے بعد وجود میں آئی۔ پھر مثنوی، رباعی اور دیگر غیر غزلیہ اصناف کی موجودگی اس بات کا ثبوت ہے کہ مشرق میں بھی غزل ہی سب کچھ نہیں تھی، نہ اب ہے۔ البتہ مشرقی شاعری میں غزل کی مرکزیت اس صنف کی ابتدا ہی سے قائم ہو گئی تھی اور یہی صورت آج بھی ہے۔ دنیا کی بیشتر زبانوں کی شاعری میں نظم کے علاوہ یا یوں کہیں کہ بیانیہ صنف (یا اصناف) کے علاوہ کوئی اور صورتِ شاعری موجود نہیں۔ ہمارے یہاں نظم کے علاوہ غزل بھی ہے اور یہ نقصان کی نہیں فائدے کی بات ہے۔ اپنی تہذیب اور اپنی تاریخ کی عطا کردہ غزل جیسی عظیم الشان صنف سے دست بردار ہو جانا یا اس پر شرمندہ ہونا ہمارا ہی کارنامہ ہے۔

غزل میں ہر شعر کا ایک الگ معنوی اکائی ہونا اور اس کے باوجود تمام اشعار کا ایک ہیئتی اکائی میں ڈھل جانا مغرب کے لیے عجوبہ ہو تو ہو، مشرق میں اس صورت کا اپنا تہذیبی پس منظر ہے۔ غزل میں اس صورت کی بنیادی وجہ مضمون آفرینی، معنی آفرینی اور ایجاز و اختصار ہے۔ نظم میں مضمون آفرینی کا کارنامہ ممکن نہیں۔ معنی آفرینی نظم میں لائی جا سکتی ہے لیکن یہ نظم کا مقصود نہیں، ویسے بھی ابہام سے نظم کا فن بگڑتا ہی ہے کہ معنی کی قطعیت کے بغیر نظم سے وہ کام نہیں لیا جا سکتا جو لیا جاتا ہے۔ ایجاز و اختصار نظم میں بھی ہو سکتا ہے کہ مختصر اور مختصر ترین نظمیں ہمارے عہد میں بہت کہی گئی ہیں لیکن بات وہی ہے کہ نظم وحدتِ خیال اور وحدتِ تاثر کا تقاضہ کرتی ہے۔

(۷) استعارے کی مرکزیت:

غزل کا بنیادی تخلیقی سروکار استعارہ سازی سے ہے۔ غزل کے شعر میں وہ معنی تو ہوتے ہی ہیں جو الفاظ کے لغوی مفاہیم سے بنتے ہیں لیکن اس کے علاوہ مجازی معنی کا جو قرینہ اس میں ہوتا ہے، وہی غزل کا اصل مقصود ہے بلکہ اکثر تو یہی ہوتا ہے کہ لغوی مفہوم لایعنی، مہمل اور لغو تک ہو سکتا ہے اور اس کی معنویت استعارے ہی سے قائم ہوتی ہے۔ مثال کے لیے یہ شعر دیکھیے:

سحر گہہ عید میں دورِ سبو تھا   پر اپنے جام میں تجھ بن لہو تھا

یہاں اگر شعر کے لغوی مفہوم پر جایئے تو پہلا سوال تو یہی اُٹھے گا کہ وہ کون سا معاشرہ یا تہذیب ہے جس میں لوگ عید کی صبح کی شروعات شراب سے کرتے ہیں۔ چنانچہ یہاں شعر کے استعاراتی معنی کے بغیر بات بنے گی نہیں۔

غزل میں استعارے کی مرکزیت اس بنا پر ہے کہ مضمون آفرینی اور معنی آفرینی غزل کی شناخت کا بنیادی جزو ہے۔ غزل کہتے ہی اس لیے ہیں کہ ہمیں مضمون آفرینی اور معنی آفرینی مقصود ہے اور اس کے لیے استعاراتی طرزِ اظہار اپنائے بغیر چارہ نہیں کہ استعارے میں مضمون پیدا کرنے اور معنی کی کثرت کے لامحدود امکانات ہوتے ہیں۔ کثیرالمعنویت کے علاوہ استعارہ بیان پر تاکید بھی لاتا ہے۔ استعارے سے ہماری عظیم غزلیہ روایت نے یہ کام بھی لیا ہے کہ استعارے کو لغوی معنی میں برت کر اسے دوبارہ استعارہ بنادیا ہے یعنی ایک ہی لفظ (یا الفاظ) شعر میں پہلے لغت کے معنی میں استعمال ہوا اور وہی معنی استعارے میں ڈھل گئے۔ مثلاً:

پیدا کیے تھے چرخ نے جو خاک چھان کر — وے لوگ تم نے ایک ہی شوخی میں کھودیے

'خاک چھاننا' محاورہ ہے اور محاورہ ہر حال میں استعارہ ہی ہوتا ہے۔ یہاں 'خاک چھاننا' کو لغوی معنی میں استعمال کیا گیا کہ وے لوگ چھنی ہوئی یعنی اچھی اور صاف مٹّی سے بنائے گئے تھے پھر اسی لغوی معنی کو استعارہ کیا کہ اس مٹّی کو چھاننے یعنی صاف کرنے میں چرخ کو (بہ اعتبار گردش) بہت خاک چھاننی پڑی یعنی بہت محنت اور وقت صرف کرنے کے بعد یہ خاک حاصل ہوئی۔ مختصر یہ کہ ایک تو صاف اور اعلیٰ مٹّی کو کھویا دوسرے اس محنت کو کھویا جو اس مٹّی کو چھاننے میں صرف ہوئی اور تیسری بات یہ کہ جو خاک بہت محنت اور وقت کے اصراف کے بعد حاصل ہوئی تھی وہ بار بار حاصل نہیں ہو سکتی اور اگر ہو بھی تو اس میں کم از کم اتنی محنت اور وقت بہر حال لگے گا جو پہلے لگا تھا یعنی تم نے جو خاک ایک شوخی میں کھودی وہ ایک لمحے میں تو بن نہیں سکتی۔

استعاراتی اظہار (یعنی مجاز، کنایہ، استعارہ اور علامت وغیرہ) کی افادیت اور طریقۂ کار کی تفصیل ایک دفتر تو کیا کتاب میں بھی نہیں سما سکتی۔ یہاں صرف یہ سمجھ لینا چاہیے کہ دو مصرعوں کے چند گنے چنے الفاظ میں ایک جہانِ معنیٰ، ایک دریائے لطافت اور ایک باغِ تاثر سمونے کے لیے استعارے کے علاوہ شاید ہی کوئی چارا ہو یہاں بعض سوالات کیے جا سکتے ہیں:

(۱) اگر غزل استعارے کے بغیر ممکن نہیں تو وہ شعر کہاں سے آگئے جن میں کسی طرح

کا کوئی استعارہ استعمال ہی نہیں ہوا۔؟

(۲) اگر استعارہ یعنی مضمون اور معنی کی کثرت ہی غزل کا مقصود ہے تو ان اشعار کا کیا کیجیے گا جن میں ایک سے زائد معنی کا کوئی قرینہ نہیں اور اس کے باوجود وہ ہمیں اچھے لگتے ہیں یعنی معنی آفرینی کے بغیر بھی تو کوئی شعر غزل کا اچھا شعر ہو سکتا ہے؟

پہلے سوال کا معاملہ یہ ہے کہ ہم استعارے کو ایک لفظ، ایک ترکیب یا بہت سے بہت ایک فقرے تک محدود سمجھتے ہیں۔ جبکہ پورا مصرع، یہاں تک کہ پورا شعر بھی ایک استعاراتی اکائی ہو سکتا ہے۔ مثلاً یہ دو اشعار دیکھیے:

تفاوت یار کے قد اور قیامت میں ہے کیا ممنوںؔ
وہی فتنہ ہے لیکن یاں ذرا سانچے میں ڈھلتا ہے

بے بہرہ آب و خور سے کب وہ رکھتے ہے غریبوں کو
سدا کھانے کو غم خونِ جگر پینے کو دیتا ہے

پہلے شعر میں پہلا مصرع بظاہر بیانیہ ہے لیکن سوالیہ ہونے کے باعث از خود بیانیہ سے اوپر اُٹھ گیا ہے۔ لیکن یار کے قد اور قیامت میں تقابل کی بات بجائے خود ایک استعاراتی جہت رکھتی ہے۔ اگر ہم یہ فرض کر بھی لیں کہ پہلے مصرع میں کوئی استعارہ نہیں تو دوسرے مصرع میں یار اور قیامت دونوں کو فتنہ کہنا اور پھر یار کو ذرا سانچے میں ڈھلا ہوا فتنہ بتانا، یار کی برتری کا استعارہ ہے۔

دوسرے شعر میں بھی پہلا مصرع انشائیہ ہے لیکن دوسرا مصرع پوراطرح ظلم اور قہر کا استعارہ ہے اور پورا شعر ہجو ہے کہ تعریف کے باوجود ہجو کا پہلو ہی نکلتا ہے۔

لہٰذا غزل بڑی حد تک استعارہ سازی ہی کا فن ہے۔ غزل کا جو شعر استعارے سے خالی ہو وہ اکہرے بیانیہ پر مشتمل ہو گا جو کبھی کبھی کیفیت یا شور انگیزی یا ندرتِ مضمون کے باعث بہتر ہو تو ہو ورنہ استعارے، کیفیت یا شور انگیزی کے بغیر غزل کا شعر کلامِ منظوم سے آگے نہیں بڑھتا اور کلامِ منظوم غزل تو دور نظم کے لیے بھی مقصود نہیں۔

(۸) مضمون آفرینی:

غزل کی پہچان مضمون آفرینی کے بغیر پوری نہیں ہوتی۔ ہمارے اوّلین غزل گو شعرانے

متن کے مضمون اور معنی میں واضح فرق کیا ہے اور یہ ان کا ایسا کارنامہ ہے جس سے غزل میں متن کی معنویت، لطف اور وسعت میں بہت زیادہ اضافہ ہوا ہے۔ متن میں کیا کہا گیا ہے اس کا جواب وہی ہے جسے ہم معنی کہتے ہیں اور متن کس کے بارے میں ہے اس کا جواب وہی ہے جسے ہم مضمون کہتے ہیں۔ یہاں یہ سمجھ لینا چاہیے کہ متن بیک وقت مضمون اور معنی کا حامل ہوتا ہے اور ان کی تفریق محض تنقیدی کارگزاری کے لیے ہے تاکہ متن کا مطالعہ بہ آسانی ممکن ہو سکے۔

مضمون کو معنی سے الگ کرنے کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ غزل میں مضمون آفرینی کے متعدد امکانات پیدا ہوئے۔ مثال کے لیے کوئی ایسی بات کہنا جو پہلے کسی نے نہیں کہی ہو یقیناً افضل ترین ہے لیکن ایسا ہر بار نہیں ہو سکتا کہ آپ یکسر کوئی نئی بات ہی کہیں۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ انسانی افکار و افعال اور ان سے متعلق جذبات و احساسات بہت بڑی حد تک مشترک ہوتے ہیں، دوسرے غزل کی روایت اتنی پرانی ہے کہ ہمارے شعرا نے شاید ہی کسی مضمون کو باقی چھوڑا ہو۔ لہٰذا نئی بات کہنا تقریباً ناممکن ہو جاتا ہے اور یہ ممکن بھی ہو تو ہر بار نئی بات کہنا مضمون آفرینی کا محض ایک طریقہ ہوا۔ اس میں تنوّع کی صورتیں دریافت کرنے کے لیے مضمون اور معنی کی تفریق سے بہت کام لیا گیا۔ مضمون آفرینی کے دیگر طریقے اسی کے باعث سمجھ میں آئے جن کی تفصیل اس طرح ہے:

(۱) پہلے کہی جا چکی بات کا کوئی نیا گوشہ، نیا پہلو دریافت کرنا۔

(۲) پرانے مضمون کو نئے اسلوب میں بیان کرنا۔ (نیا اسلوب نئے الفاظ سے قائم ہوگا اور نیا لفظ لامحالہ نئے مضمون پر دلالت کرتا ہے)

(۳) کسی پرانی بات کو دوسری پرانی بات سے ملا کر نیا موضوعاتی مرکّب تخلیق کرنا۔

(۴) پرانی بات میں جذبے اور احساس کی شدّت، کیفیت یا شور انگیزی کو بڑھا دینا۔ (یہ کارگذاری نئے لسانی یا اسلوبیاتی طریقے سے ممکن ہوگی، نیا طریقہ نئے الفاظ یا پرانے الفاظ کی نئی ترتیب سے بنے گا اور نیا لفظ یا نئی ترتیب اسے نئے مضمون کی طرف لے جائے گی)

غزل میں مضمون آفرینی کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ ہمارے شعرا نئے مضمون یا پرانے مضمون میں نیا گوشہ تلاش کرنے کے لیے خیال بندی کی انتہا تک

بھی پہنچے ہیں اور ٹھیک پہنچے ہیں کہ نیا مضمون جس طرح بھی آئے، غزل کا بنیادی تقاضہ ہے۔ خیال بندی سے مراد ایسے خیال کے باندھنے سے ہے جو غیر واقعی یا غیر اصلی بنیادوں پر عمل میں آئے۔ مثلاً:

باوجودِ یک جہاں ہنگامہ پیدائی نہیں ہیں چراغانِ شبستانِ دلِ پروانہ ہم

اس شعر میں پروانے کا دل ہے، دل میں شبستاں ہے اور شبستاں میں چراغ ہیں۔ یہ سب فرض کی ہوئی چیزیں ہیں اور اصلیت یا واقعیت سے ان کا دُور کا بھی واسطہ نہیں لیکن خیال بندی نے تازگیِ مضمون کا وصف پیدا کر دیا ہے۔

(۹) معنی آفرینی:

معنی کی ترسیل شاعری کا بنیادی مقصد ہے۔ غزل میں یہ مقصد مزید اہمیت اس لیے اختیار کر لیتا ہے کہ اس میں دریا کو کوزے میں بند کرنا ہوتا ہے یعنی کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ بات کہنی ہوتی ہے۔ کم سے کم الفاظ کی شرط اس لیے کہ بات دو مصرعوں میں پوری کرنی ہوتی ہے اور اسی وجہ سے غزل کو ایجاز و اختصار کا فن کہا جاتا ہے اور اسی کے باعث الفاظ اشارے یا استعارے میں ڈھل جاتے ہیں۔ زیادہ سے زیادہ بات کہنا معنی آفرینی کہلاتا ہے۔ معنی آفرینی میں زیادہ بات کہنے کے ساتھ ایک سے زائد معنی کا قرینہ بھی شامل ہے۔ زیادہ بات کہنا اور ایک سے زائد باتیں کہنا غزل کے شعر کی اچھائی ہے نہ کہ بُرائی۔ جب شاعری معنی کی ترسیل کا نام ہے تو یہ کام جس قدر وسعت اور قوت کا حامل ہو اتنا ہی بہتر ہے۔ ہمارے یہاں شاعری کے جتنے فائدے بتائے گئے ہیں وہ سب معنی آفرینی کے ذریعے پورے ہوتے ہیں بلکہ بہ طرزِ احسن پورے ہوتے ہیں اور معنی آفرینی ان فوائد میں کئی گنا اضافہ کر دیتی ہے۔ مثلاً اگر شعر میں یاد رہ جانے کی قوت ہے تو معنی آفرینی کے ذریعے یہ قوت بڑھ جاتی ہے۔ اگر شعر ہمارے احساس اور فکر کو متحرک کرتا ہے تو یہ کام معنی آفرینی کے ذریعے مزید عمدگی اور شدّت سے ہوتا ہے۔ اگر شعر سے مسرّت حاصل ہوتی ہے، اگر وہ کائنات کو با معنی بناتا ہے، اگر وہ حقیقت کو واضح کرتا ہے، اگر وہ حقیقت کی از سرِ نو تخلیق کرتا ہے، اگر وہ انقلاب لاتا ہے اور اگر وہ تصوّرات کو روشن اور وسیع کرتا ہے تو یہ تمام فوائد جتنے زیادہ ہوں اتنا ہی بہتر ہے لہٰذا شعر میں معنی کی کثرت دراصل ان تمام فوائد کی کثرت ہے اور یہ بات غزل کی اساسی خوبی اور قوّت ہے۔

شعر میں ایک سے زائد معنی پیدا کرنے کے لیے بہت سے طریقوں سے کام لیا جاتا ہے۔ ان میں سے بعض کی تفصیل اس طرح ہے:

(الف) ترتیب کلام: کلام کی ترتیب اس طرح رکھنا کہ صرف و نحو کے حوالے سے اس میں کچھ معنی کا اطلاق ایک سے زائد اشیا یا تصورات پر ہو سکے۔ مثلاً غالبؔ کا شعر ہے:

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے　　　دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

اب یہاں ویرانی کو محض دشت سے مختص کیا جائے تو ایک معنی نکلتے ہیں کہ دشت کی ویرانی دیکھ کر آباد اور آرام دہ گھر یاد آ گیا۔ اگر دشت اور گھر، دونوں کو ویران سمجھا جائے تو دوسرے معنی یہ بنتے ہیں کہ دشت کی ویرانی دیکھ کر گھر کی ویرانی یاد آ گئی۔

(ب) انشائیہ اسلوب: ہم جو بھی بات کہتے ہیں وہ یا تو خبریہ ہو گی یا انشائیہ۔ اگر اس بات کے بارے میں یہ کہا جا سکے کہ وہ سچ ہے یا وہ جھوٹ ہے تو ایسے جملے کو خبریہ کہتے ہیں۔ مثلاً اگر یہ کہا جائے کہ ''عمر ایک بہادر انسان ہے'' تو اس پر سچ یا جھوٹ کا حکم لگایا جا سکتا ہے، لہٰذا یہ ایک خبریہ جملہ ہے۔ لیکن اگر ہم کوئی سوال کریں مثلاً ''کیا عمر ایک بہادر انسان ہے؟'' تو اس کا یہ جواب نہیں ہو گا کہ ''ہاں! یہ سچ ہے'' یا ''نہیں، یہ جھوٹ ہے'' بلکہ اس کا جواب ''ہاں'' یا ''نا'' میں ہو گا، سچ اور جھوٹ سے اس جملے کا کوئی تعلق نہیں لہٰذا یہ ایک انشائیہ جملہ ہے۔ ہمارے یہاں انشائیہ جملے درجِ ذیل صورتوں میں ہوتے ہیں۔

(۱) استفہام: یعنی سوال۔ اس کی کئی قسمیں ہیں جیسے استفہامِ انکاری یا استفہامِ اقراری وغیرہ۔

(۲) تمنائی: کسی چیز کی خواہش کرنا (جو عام طور پر ممکن نہ ہو) جیسے کاش میں بادشاہ ہوتا۔

(۳) امریہ: حکم دینا یا مخاطب کرنا، مثلاً ''دیکھو!''، ''یہاں آؤ'' وغیرہ۔

(۴) ناہیہ: کسی بات سے منع کرنا۔ مثلاً یہاں نہ بیٹھو، ادھر مت دیکھو وغیرہ۔

(۵) ندائیہ: کسی کو پکارنا یا آواز دینا۔

معنی آفرینی کے تعلق سے انشائیہ اسلوب کی اہمیت یہ ہے کہ اس میں کثرتِ معنی کے امکانات لامحالہ موجود ہوتے ہیں۔ مثلاً اس شعر کو دیکھیے:

گرچہ کب دیکھتے ہو، پر دیکھو　　　آرزو ہے کہ تم ادھر دیکھو

اس شعر میں انشائیہ فقروں کی کثرت ہے۔ (۱) گرچہ کب دیکھتے ہو (۲) دیکھو (۳) تم ادھر دیکھو۔ جبکہ خبریہ فقرہ صرف ایک ہے ''آرزو ہے کہ'' اب دیکھنا ہے کہ انشائیہ اسلوب

نے اس شعر میں معنی کی کثرت کس طرح پیدا کی ہے۔ 'گرچہ کب دیکھتے ہو' کے ایک معنی تو یہ ہیں کہ تم نہیں دیکھتے مثلاً ہم یہ کہیں کہ آپ کب آتے ہیں صاحب کہ آپ کا انتظار کیا جائے۔ گرچہ کب دیکھتے ہو کے دوسرے معنی تم کبھی نہ دیکھو گے۔ اسی طرح اور بہت سے معنی ہو سکتے ہیں۔

(ج) رعایت و مناسبت: معنی آفرینی کا ایک طریقہ رعایت اور مناسبت بھی ہے۔ ایسے الفاظ یکجا کرنا یا انھیں اس طرح ترتیب دینا کہ ان کی رعایت سے کئی معنی بر آمد ہوں، یہ معنی آفرینی کا اہم ذریعہ ہے۔ اس کی ایک سامنے کی مثال ایہام گوئی ہے۔ ایہام میں ایک (یا زائد) لفظ اس طرح کا استعمال کیا جاتا ہے جس کے دو (یا زائد) معنی ہوں۔ استعمال کا قرینہ یہ ہوتا ہے کہ شعر میں اس لفظ کے دونوں معنی کم و بیش صادق آتے ہیں اور قاری دھوکے میں پڑ جاتا ہے کہ شاعر کا مقصود کون سے معنی ہیں۔ اس طرح معنی کی کثرت ایہام یا رعایت کا بنیادی فائدہ ہے۔ اسے ایک مثال کے ذریعے بہتر طریقے سے سمجھا جا سکتا ہے:

مجھے زخمی تو پیارے کر چلے تم　　　اگر سر چاہتے ہو، یہ جدا ہے

یہاں لفظ 'جدا' میں ایہام ہے۔ "جدا ہے" کے ایک معنی تو یہ ہیں کہ تم مجھے زخمی کر چکے ہو اب جان بھی لینا چاہتے ہو تو یہ ایک الگ بات ہے۔ دوسرے معنی یہ ہیں کہ تم زخمی کر چکے ہو اگر سر چاہتے ہو تو لو یہ الگ کیا، لے جاؤ۔

رعایت و مناسبت کا ذریعہ صرف ایہام ہی نہیں ہے یعنی کسی لفظ کے دو لغوی معنی کے علاوہ بھی بہت سی معنوی رعایتیں ہو سکتی ہیں، جیسے اس شعر میں ہے:

تم اپنی بات کے راجہ ہو پیارے　　　کہے سے تم کو ہو بے ضد سوائی

بات کا راجہ ہونا، بات کا پکا یا ضدی ہونے کے معنی میں ہے۔ سوائی کے معنی ہیں زیادہ۔ لیکن راجہ اور سوائی میں یہ رعایت ہے کہ ان الفاظ سے راجہ سوائی مان سنگھ کا خیال آتا ہے جس کے مزاج میں ضد تھی۔

(د) استعارہ: استعارے کا عمل ہی یہ ہے کہ وہ لغت سے مجاز کی طرف لے جاتا ہے یعنی کلام میں کوئی لفظ (یا الفاظ) اس طرح استعمال ہوتا ہے کہ لغوی معنی کے علاوہ اس کے دیگر معنی بھی نکلتے ہیں۔ یہ معنی مستعار معنی ہوتے ہیں اور استعارے کی خوبی یہ ہے کہ اس سے ایک دو نہیں کئی معنی بر آمد ہو سکتے ہیں۔ مثال کے لیے یہ شعر:

پتّا پتّا بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

اس شعر میں پتّا، بوٹا، باغ اور گل کے لغوی معنیٰ تو لیے ہی جا سکتے ہیں لیکن استعاراتی معنیٰ بھی متعدّد ہو سکتے ہیں۔ مثلاً باغ کے معنیٰ گھر کے لیے جائیں تو پتّا اور بوٹا گھر کی چیزیں ہو سکتی ہیں اور گل بیوی کو قرار دیا جا سکتا ہے۔ باغ کے معنی دنیا قرار دیں تو پتّا اور بوٹا اس دنیا کی چیزیں یا افراد ہو سکتے ہیں اور گل سے مراد معشوق ہو سکتی ہے۔ غرض اسی طرح ان استعاروں کو دیگر متعدّد معنیٰ پر قیاس کیا جا سکتا ہے۔

(۱۰) فنی جمالیات:

کسی بھی ادبی صنف میں ہیئت، موضوع اور تصوّرات کو برتنے کے جو طریقے ہو سکتے ہیں ان میں بہتر طریقہ کون سا ہے اس کا فیصلہ بھی وہ تہذیب اور ادبی معاشرہ کرتا ہے۔ جو اس صنف کو بناتا یا پروان چڑھاتا ہے۔ غزل کے لیے بھی کچھ ایسے اصول وضع کیے گئے ہیں جو اس کی فنّی جمالیات کو متعیّن کرتے ہیں۔ یہ اصول نہ صرف وقت کی کسوٹی پر کھرے اُترے ہیں بلکہ کسی بھی عہد کی غزل ان اصولوں کے استعمال کے بغیر معیاری یا کامیاب نہیں ہو سکی ہے۔ غزل کی فنّی جمالیات سے متعلّق بعض اہم امور کا بیان اختصار کے ساتھ کیا جاتا ہے:

(الف) الفاظ اور مصرعوں کا ربط: غزل میں مضمون کی ادائیگی دو مصرعوں میں ہوتی ہے اگر اس چھوٹے سے سانچے میں الفاظ مربوط نہ ہوں یا دونوں مصرعوں کا معنوی ربط قائم نہ رہے تو وہ غزل کا کامیاب شعر نہیں ہو سکتا۔ عموماً ہوتا یہ ہے کہ شعر کے پہلے مصرعے میں مضمون کا آغاز ہوتا ہے اور دوسرے مصرعے میں اس کی تکمیل ہو جاتی ہے۔ یہ تکمیل اگر ادھوری یا بے اثر ہو تو شعر بھی بے اثر ہو جاتا ہے۔ شعر میں ربط پیدا کرنے کے بہت سے ذرائع ہیں۔ مثلاً قوافی کا استعمال بالخصوص مطلع میں دونوں مصرعے مقفّیٰ ہونے کے باعث زیادہ آسانی کے ساتھ مربوط کیے جا سکتے ہیں۔ مناسبت اور رعایت بھی ربط میں اضافے کا سبب ہوتی ہے۔ بہت سی صنعتیں جیسے لف و نشر کے ذریعے بھی ربط میں اضافہ ہوتا ہے۔ مثلاً:

ابرو نے، مژہ نے، نگہِ یار نے یارو   بے رتبہ کیا تیغ کو، خنجر کو، سناں کو

—— سودا

(ب) روانی: شعر کو اس طرح ترتیب دینا کہ الفاظ بلکہ حروف کی ادائیگی جھٹکوں، نامناسب وقفوں اور کسی کمزوری کے بغیر ممکن ہو سکے اور پورا شعر بحر کی فطری موزونیت کے ساتھ پڑھا جا سکے، تو یہ شعر کی روانی کہلاتی ہے۔ ایسے حروف یا الفاظ کو جمع کرنا یا انھیں اس طرح جمع کرنا کہ روانی میں کمی یا کمزوری پیدا ہو جائے، یہ غزل گوئی کا بڑا عیب ہے۔

(ج) مناسبت: شعر میں جتنے الفاظ استعمال کیے جائیں وہ سب شعر کے معنی سے قریب کی مناسبت رکھتے ہوں اور ایک لفظ دوسرے لفظ / الفاظ کی ناگزیریت کی طرف اشارہ کرے اسی کا نام مناسبت ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ معنی مناسب اور نامناسب، دونوں طرح کے الفاظ سے ادا ہو سکتے ہیں۔ مثلاً اللہ کے ۹۹ صفاتی نام ہیں۔ ہم ان میں سے کوئی بھی نام لے کر دُعا مانگیں تو معنی ادا ہو جائیں گے۔ جیسے یوں کہیں "یا قہار! رحم کر۔" اب قہار کی مناسبت قہر سے ہے، رحم سے نہیں لہٰذا یہاں معنی تو ادا ہوئے لیکن مناسبت قائم نہیں ہوئی۔ مناسبت سے شعر میں نامیاتی وحدت اور زور پیدا ہوتا ہے۔

(د) بندش کی چستی: دو مصرعوں کے سانچے میں بڑی اور زیادہ بات کہنا غزل کے فن کی بنیاد ہے۔ اگر اس میں ایسے الفاظ لائے جائیں جو زائد یا فالتو ہوں یعنی جن کے بغیر بھی معنی پوری طرح ادا ہو رہے ہوں تو یہ عیب شعر کی بندش کو سست کر دیتا ہے۔ غزل کے شعر میں ہر لفظ انتہائی کارگر ہونا ضروری ہے۔ ہر لفظ کی ناگزیریت بندش میں چستی اور مناسبت میں اضافہ کرتی ہے۔ فالتو الفاظ کا عیب تکرار سے بھی پیدا ہوتا ہے کہ ایک ہی بات کو بار بار دہرانا بندش میں سستی کا باعث ہوتا ہے۔ مثلاً فراق کا یہ شعر:

اکثر تو چُپ چُپ ہی رہے ہیں یونہی کبھو لب کھولے ہیں
پہلے فراق کو دیکھا ہوتا اب تو کم کم بولے ہیں

اکثر چپ رہنا، یونہی کبھی لب کھولنا اور کم کم بولنا تینوں کے ایک ہی معنی ہیں لہٰذا تکرار سے بندش بُری طرح مجروح ہو گئی ہے۔

(۱۱) غزل کی رسومیات:

کسی صنف کا کسی خاص موضوع کے لیے مختص ہونا یا اس سے بعض رویوں اور تصورات کا مخصوص ہو جانا وغیرہ تہذیبی عناصر سے طے ہوتا ہے۔ مثلاً عربی شاعری میں غزل ہے ہی نہیں۔ اردو میں یہ صنف ایران سے آئی اور یہاں اس صنف سے بعض باتیں مخصوص

ہوگئیں۔ مثلاً غزل عشقیہ شاعری ہے لیکن اس میں دیگر مضامین بھی ممکن ہیں۔ کلاسیکی غزل میں بیش تر ہجر اور نارسائی کے مضامین نظم ہوتے ہیں۔ غزل کے تین کردار عاشق محبوب اور رقیب ہیں۔ عاشق عموماً حرماں نصیب ہوتا ہے لیکن وہ کائنات سے لڑتا بھی ہے۔ محبوب عموماً ستم پیشہ، مغرور یا جفا کا عادی ہوتا ہے۔ ہمارے کلاسیکی معاشرے میں عشق کا بہترین تصور تصوّف کا نظریہ ہے کہ جو دل گداز اور نرم نہ ہو وہ اللہ کا گھر نہیں ہو سکتا لہٰذا سوز و گداز بھی غزل کی رسومیات میں سے ایک ہے۔ یہ تمام رسومیات کلاسیکی غزل کی ہیں اور معاشرے کی تبدیلی سے ان رسومیات میں تبدیلی ہونا قطعی ممکن ہے۔ اس تبدیلی کی ایک مثال ترقی پسند نظریے میں دیکھی جا سکتی ہے۔ جہاں غزل کا عاشق حرماں نصیبی یا سوز و گداز سے نہیں، بغاوت اور انقلاب سے زیادہ شغف رکھتا ہے۔ یہ تمام باتیں غزل کو سمجھنے کے لیے لازمی ہیں اور غزل ہی کیا، کسی بھی صنف سے متعلق رسومیات کا مطالعہ اس کی تفہیم و تعبیر کے لیے اشد ضروری ہے۔

(۱۲) تصور کائنات:

کسی بھی شاعری کے جملہ عناصر اس شاعری سے متعلق معاشرے کے تہذیبی رویوں سے ترتیب پاتے ہیں۔ مثال کے لیے ہم غزل میں عمومیت کا اظہار کرتے ہیں اور تخصیص سے اجتناب غزل کا عام رویّہ ہے۔ ہم ''گل'' یا ''بلبل'' کہہ دیتے ہیں، اس تفصیل میں نہیں جاتے کہ پھول کا نام کیا ہے؟ اس کا رنگ اور خوشبو کیسی ہے یا ''بلبل'' سے کون سا خاص بلبل مراد ہے۔ غزل میں عمومیت کا یہ رویّہ دراصل ہمارے کلاسیکی معاشرے کے تصورِ کائنات کی وجہ سے ہے۔ ہماری کلاسیکی تہذیب میں فرد کے مطالعے کی اہمیت نہ تھی۔ وہاں ہر شے کسی نہ کسی نوع (Category) کی رکن ہے اور ہر نوع کسی نہ کسی جنس (Class) کی رکن ہے۔ لہٰذا شے کو بیان کرنے کی جگہ نوع یا جنس کا بیان زیادہ اہم ہے۔ اس فکر کی بنیادی وجہ یہ تصور ہے کہ کائنات میں خدا کے علاوہ کسی کی حکومت نہیں اور انسان مجبور و لاچار ہے لہٰذا وہ اپنی مرضی سے یہاں کوئی تبدیلی نہیں لا سکتا۔ یہ کائنات جیسی ہے ویسی ہی رہے گی۔ اس تصور نے غزل میں بہت سی خصوصیات پیدا کر دی ہیں، اشیا کا عمومی بیان ان میں سے ایک ہے۔ اسی تصورِ کائنات نے استعارے کو حقیقت بنا کر پیش کیا ہے۔ یعنی استعارہ ایک شے کی صفات کو دوسری شے پر منطبق کرنے کا نام نہیں بلکہ اس شے کی حقیقت کا ایک تصور

پیش کرنے کا نام ہے۔ کلاسیکی معاشرے میں یہ بات بنیادی تصوّر کا درجہ رکھتی تھی کہ انسان کو حقیقت کا علم نہیں۔حقیقت صرف اللہ کو معلوم ہے۔ جس چیز کا علم نہیں اس کے لیے کون سا بیان درست ہے اور کون سا غلط، اس کا فیصلہ بھی ممکن نہیں لٰہذا حقیقت کے بارے میں ہر ممکن بیان درست اور قابلِ قبول ہے۔ اور جب ہر ممکن بیان درست ہے تو استعارہ بھی بجائے خود حقیقت ہے اور حقیقت ہی کو پیش کرتا ہے۔

چونکہ انسان کو حقیقت کا علم نہیں لٰہذا وہ اس کائنات میں اجنبی اور اکیلا ہے۔ اس کی نہ کوئی اہمیت ہے، نہ اختیار۔ یہ صورتِ حال اسے بے چارہ، حرماں نصیب، ازلی مظلوم اور معصوم بناتی ہے۔ اور جب کائنات میں فرد کی کوئی اہمیت نہیں تو انفرادیت کی بھی کوئی اہمیت نہیں چنانچہ عمومیت کا بیان غزل کا بنیادی رویّہ ہے۔

یہاں پھر یہ بات دہرانے کی ہے کہ تصوّرِ کائنات بھی تہذیب کا تفاعل ہے۔ ہر تہذیب کا اپنا الگ تصوّر کائنات ہو سکتا ہے اور ہوتا ہے اور مختلف تہذیبوں ہی کا ذکر کیا، ایک ہی تہذیب میں معاشرے اور وقت کی تبدیلی سے تصوّر کائنات میں تبدیلی آسکتی ہے چنانچہ غالبؔ کے بعد کی غزل بالخصوص حالیؔ، اقبالؔ، ترقی پسند اور جدیدیت والے معاشرے میں تصوّرِ کائنات کی تبدیلی صاف نظر آتی ہے۔

غزل کی صنفی شناخت کے سلسلے میں مندرجہ بالا تمام امور کو بہ یک وقت نظر میں رکھنا ضروری ہے۔ انھیں اختصار کے ساتھ سمیٹا جائے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ: ”بحر اور قافیے سے مزیّن دو مصرعوں میں تازہ مضمون کو معنی آفرینی کی خصوصیات کے ساتھ اس طرح سمیٹنا کہ جذبے اور احساس کی شدّت، ربط، روانی، مناسبت، بندش کی چستی، رسومیات اور تصوّرِ کائنات وغیرہ کی ایک ایسی استعاراتی، پُرکیف یا شور انگیز اکائی قائم ہو جائے جو بطور وحدت لسانی، فکری اور وجدانی تاثیر کا مرکب ہو۔

(نومبر ۱۹۹۶ء میں رفریشر کورس کے دوران اکیڈمک اسٹاف کالج،
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ کے ایک جلسے میں پڑھا گیا)

○○

اُردو غزل کی تاریخ کا خاکہ

غزل ہماری تہذیب کا قیمتی سرمایہ ہے۔ یہ صنف قصیدے کی تشبیب سے ماخوذ ہے۔ قصیدہ اصلاً عربی صنف ہے لیکن غزل کی ایجاد کا سہرا ایرانیوں کے سر ہے۔ اردو والوں سے قبل اہلِ فارس نے اسے صدیوں تک سجایا سنوارا اور جب فارسی ہندوستان میں مقبول ہوگئی تو یہاں بھی فارسی غزل کا ایک سے ایک بڑا شاعر پیدا ہوا۔ ۱۱۰۰ء تک آتے آتے مقامی زبان اردو اس قابل ہوگئی کہ اس میں غزل گوئی کا آغاز ہوا لیکن اُردو غزل کی تاریخ کے بارے میں ہمیں ۱۲۲۰ء سے قبل کا کوئی ثبوت یا ذکر نہیں ملتا۔ ۱۲۲۰ء سے ۱۲۲۷ء کے درمیان فارسی کا پہلا تذکرہ ''لباب الالباب'' لکھا گیا۔ اس تذکرے میں فارسی شاعر مسعود سعد سلمان لاہوری کے اردو دیوان کا ذکر ملتا ہے۔ سلمان کے اس دیوان کی تصدیق امیر خسرو کے ''غرۃ الکمال'' کے دیباچے سے بھی ہوتی ہے۔ چونکہ اس زمانے میں غزلوں کے بغیر دیوان کی تکمیل نہیں ہوتی تھی لہٰذا یہ قیاس غلط نہیں کہ سلمان لاہوری اردو غزل کا پہلا شاعر ہے۔ سلمان کا زمانہ ۱۰۴۶ء سے ۱۱۲۱ء تک بتایا گیا ہے اس بنا پر یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اُردو غزل گیارھویں صدی کی ساتویں دہائی سے لکھی جانے لگی تھی۔

سلمان کے بعد امیر خسرو تک تقریباً دو سو برس کا زمانہ غزل سے خالی ہے۔ اگر اس دوران غزل لکھی گئی تو ہمیں اس کا علم نہیں۔ امیر خسرو کا زمانہ ۱۲۵۳ء تا ۱۳۲۵ء ہے۔ سلمان کی طرح امیر خسرو کا اردو دیوان بھی ہم تک نہیں پہنچا۔ جو کلام خسرو سے منسوب ہے اس کے بارے میں یقین نہیں کہ وہ واقعی امیر خسرو کا ہے یا ان سے غلط منسوب ہو گیا ہے۔ اس کے باوجود اُردو غزل کی تاریخ میں امیر خسرو کی اہمیت مسلّم ہے۔ اس کی دو وجوہات ہیں۔ ایک یہ کہ انھوں نے فارسی اور اردو کی ملی جلی غزل ''ریختہ'' میں طبع آزمائی کی اور اس طرح اُردو غزل کی اوّلین شکل سامنے آئی۔ دوسری یہ کہ امیر خسرو نے اردو غزل کی

شعریات سازی کے لیے راستہ ہموار کیا۔ انھوں نے بعض ایسی چیزوں پر زور دیا جو بعد میں کلاسیکی اردو غزل کی پہچان بنیں۔ مثال کے لیے ایسا ایہام استعمال کیا جس سے دو نہیں، سات سات معنی بر آمد ہوتے ہیں۔ ان کی یہ جدّت آگے چل کر ایہام گوئی کے رجحان اور شعر میں معنی کی کثرت نیز معنیٰ آفرینی کی مقبولیت کا پیش خیمہ ثابت ہوئی۔ اسی طرح انھوں نے غزل میں روانی اور موسیقیت پر بھی زور دیا۔

امیر خسرو سے قبل کے دو سو برسوں کی طرح ان کے بعد کے دو سو برس بھی غزل کے تعلق سے تقریباً کورے ہیں۔ اس کی ایک وجہ تو یہ تھی کہ فارسی اب بھی اشرافیہ کی زبان تھی اور اُردو میں شعر کہنا کم مرتبہ سمجھا جاتا تھا۔ دوسری وجہ یہ کہ گجرات یا دکن میں، جہاں فارسی عوام میں مقبول نہیں تھی اور اُردو میں یا مقامی بولیوں میں شاعری ہو رہی تھی، وہاں صوفیا اپنے مقصد اور پسند کے تحت جکری، دوہا یا مثنوی وغیرہ اصناف کو اپنا رہے تھے اور غزل سے انھیں مناسبت نہ تھی۔ شیخ بہاء الدین باجن (زمانہ: ۱۳۸۸ء کے بعد) فخرِ دین نظامی (۱۴۳۴ء)، شیخ عبد القدّوس گنگوہی (۱۴۵۵ء) وغیرہ کی مثال سامنے کی ہے۔ اگر ان میں سے کسی نے غزل کہی بھی ہے تو اس کی پہچان نہ ہو سکی، البتہ یہاں یہ ذکر ضروری ہے کہ ان حضرات نے، بالخصوص فخرِ دین نظامی اور شیخ خوب محمد چشتی وغیرہ نے غزل کی شعریات میں بہت سے اضافے کیے۔

اس کے بعد کا زمانہ دکن کے مشہور قطب شاہی خاندان کا زمانہ ہے۔ محمد قلی قطب شاہ (۱۵۶۵ء تا ۱۶۱۲ء) اُردو کا پہلا شاعر ہے جس کا مکمل دیوان ہمیں دستیاب ہے۔ اس دیوان سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کی اردو غزلوں پر فارسیت کا غلبہ نہیں اور مقامی رنگ بہت نمایاں ہے۔ زبان ہی نہیں کلچر اور فکر کے زاویے سے بھی قلی قطب شاہ کی غزل میں جو مقامیت ہے وہ ولی کے بعد کی اردو غزل میں خال خال ہی نظر آتی ہے۔

قلی قطب شاہ کے علاوہ حسن شوقی (وفات ۱۶۳۳ء)، ملاّ وجہی (وفات ۱۶۵۹ء)، نشاطی (وفات ۱۶۵۵ء) اور نصرتی (وفات ۱۶۷۴ء) وغیرہ دکن کے اہم شعرا میں سے ہیں۔ ولی سے قبل کی دکنی اردو غزل میں تین خصوصیات بہت نمایاں ہیں۔ ایک یہ کہ فارسی کے علاوہ دکنی، گجراتی اور کھڑی بولی کے الفاظ کثرت سے استعمال میں لائے گئے ہیں۔ دوسرے اہلِ دکن کی اس دور کی غزل حقیقی سے زیادہ مجازی عشق کو موضوع بناتی ہے اور تیسرے غزل

کے فن میں بیان، بدیع اور دوسرے آرائشی ذرائع کو ضروری خیال کیا گیا ہے۔

دکنی یا اردو کی ابتدائی غزل میں دو شاعر بہت اہم ہیں بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ آج اردو غزل کی جو شاندار عمارت موجود ہے اس کی بنیاد انھی دونوں شاعروں کی غزل پر ہے۔ ان میں سے ایک حسن شوقی اور دوسرے ولی دکنی ہیں۔ شوقی ولی کے پیش رو ہیں اور ولی کے علاوہ نشاطی، نصرتی اور اعظم بیجاپوری نے بھی انھیں خراجِ عقیدت پیش کیا ہے۔ شوقی کے کلام کی نمایاں خوبی پیکروں، خاص کر لمسی اور بصری پیکروں کی فراوانی اور ہر شے کو ایک حسی رنگ دینے کی ادا ہے۔ شوقی کی زبان سنسکرت تت سم الفاظ سے عموماً خالی ہے۔ دوسرے شوقی نے فارسی کو نسبتاً زیادہ برتا ہے۔

اُردو میں ولی کی غزل گوئی کی اہمیت کئی اعتبار سے مسلّم ہے۔ ولی کا زمانہ ایک اندازے کے مطابق ۱۶۵۰ء یا اس کے کچھ بعد سے شروع ہوتا ہے۔ اس زمانے میں اور ۱۷۰۰ء تک آتے آتے دکن اور گجرات میں اردو غزل کی مستحکم روایت قائم ہو چکی تھی۔ جب کہ شمالی ہند میں غزل کی اُردو روایت کا باقاعدہ آغاز بھی نہیں ہوا تھا۔ وجہ یہ تھی کہ دکن میں فارسی کا عام رواج نہ تھا اور صوفیا کو عوام سے گفتگو کے لیے اردو کے استعمال کی ضرورت تھی۔ اس کے برعکس شمال میں وعظ و پند کے لیے فارسی سے بہ آسانی کام چل رہا تھا۔ شمالی ہند میں اردو غزل کی تاخیر سے شروعات کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ اس علاقے کے اشراف اردو کو ابھی غزل کے لائق نہیں سمجھتے تھے بلکہ تحقیر کی نگاہ سے دیکھتے تھے۔ حالانکہ شمال ہی میں محمد افضل کی مثنوی ''بکٹ کہانی'' ۱۶۲۵ء میں کہی جا چکی تھی لیکن غزل ابھی ذرا فاصلے پر تھی۔

ان حالات میں ولی ۱۷۰۰ء میں دہلی پہنچے اور وہاں ان کی غزل کو ہاتھوں ہاتھ لیا گیا۔ دہلی کے فارسی گزیدہ شعرا کو ولی کی مقبولیت پسند نہیں آئی اور انھوں نے رعونت کا رویہ اختیار کیا۔ اس کے باوجود یہ تو ان پر روشن ہو ہی گیا تھا کہ اُردو میں نہ صرف غزل گوئی ممکن ہے بلکہ اس میں امکانات کا ایک خزانہ مخفی ہے۔

ولی کے دکن لوٹنے کے بعد ان کا دیوان مکمل ہوا اور ۱۷۲۰ء میں دہلی پہنچا۔ اس دوران دہلی کے بہت سے فارسی گویوں نے اُردو میں طبع آزمائی کی اور شاہ مبارک آبرو، صدرالدین فائز، شاکر ناجی اور شرف الدین مضمون وغیرہ نے شمالی ہند میں اردو غزل کی شاندار روایت کا آغاز کیا۔ لیکن یہ ذکر بعد میں، پہلے یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ ولی کو

'شاعرالشعرا' کا منصب یونہی نہیں مل گیا ہے۔ اردو غزل کی تاریخ میں ولی کا نام کم از کم تین وجوہات کی بنا پر ہمیشہ چمکتا رہے گا۔ ولی سے قبل کی اردو غزل (جو بیشتر دکن میں لکھی گئی) مقامیت سے لبریز تھی۔ ولی غزل کے پہلے شاعر ہیں جنھوں نے سبکِ ہندی کا اثر قبول کیا۔ یعنی کلاسیکی غزل کا جو انداز اور مزاج قائم ہوا اس کی اوّلیت کا سہرا ولی کے سر ہے۔ ولی کی عظمت کی دوسری وجہ یہ ہے کہ انھوں نے اردو میں غزل کے امکانات اور بڑی شاعری کی صلاحیت کو بروئے کار لاکر فارسی کے اقتدار کو ختم کیا اور آخری بات یہ کہ ولی نے اردو غزل میں فارسی کے ساتھ سنسکرت اور دکنی کے اجزا کو ملا کر تازہ شعریات کی بنیاد رکھی۔

اُردو غزل میں ولی کے بعد کا زمانہ ایہام گوئی کے رجحان کا زمانہ ہے۔ حالانکہ ولی کی آمد سے قبل بھی دہلی میں اُردو غزل کم کم ہی سہی، ضرور جاری تھی۔ مثلاً فارسی کے مشہور شعرا میرزا بیدل، (۱۶۶۴ء تا ۱۷۲۰ء)، محمد افضل سرخوش (۱۶۴۰ء تا ۱۷۲۴ء) اور شاہ گلشن وغیرہ نے تھوڑی بہت اردو غزلیں بھی کہی تھیں لیکن حقیقت یہی ہے کہ دہلی میں اردو غزل کا غلغلہ ولی کے بعد ہی پڑا اور شروعات ایہام گوئی سے ہوئی۔

ایہام ایک صنعت ہے جس میں ایک یا زیادہ الفاظ ایسے استعمال کیے جاتے ہیں جن کے کم از کم دو معنی ہوتے ہیں۔ سامنے کے معنی سے قاری دھوکے میں پڑ جاتا ہے لیکن شاعر کی مراد دور کے معنی سے ہوتی ہے۔ یہ ذکر کیا جا چکا ہے کہ دہلی والوں پر ایہام گوئی کا اثر امیر خسرو کی دین ہے لیکن اسی کے ساتھ یہ سنسکرت شعریات کا بھی اثر ہے جس میں کرودتی اور سلیش جیسی اصطلاحات سے ایہام کا مفہوم نکلتا ہے۔ دراصل ایہام گوئی کی تحریک نے اُردو غزل کے کردار اور سرشت کو متعین کیا لہٰذا یہ ایک بہت اہم تحریک تھی جس کے نتائج بہت دُور رس تھے۔ ایہام کے ذریعے کلام میں معنی کی کثرت پیدا کرنے، پڑھنے والے کو ایک پل کے لیے دھوکے میں ڈالنے اور طبّاعی ثابت کرنے کے علاوہ الفاظ اور زبان کے امکانات کی چھان بین کے مواقع بھی فراہم ہوئے۔

شمالی ہند میں غزل کے ابتدائی شعرا میں خان آرزو (۱۶۸۶ء کے بعد) آبرو (وفات: ۱۷۳۳ء) ناجی (وفات: ۱۷۴۷ء)، مضمون (وفات: ۱۷۳۴ء) حاتم (۱۶۹۹ء کے بعد)، مظہر (۱۶۹۹ء) اور فغاں (۱۶۹۰ء کے بعد) وغیرہ اہم ہیں۔ ان میں آبرو، ناجی اور مضمون نے ایہام کو نہ

صرف فروغ دیا بلکہ اس صنعت کو اپنے اسلوب کا حصہ بنالیا۔ کہا جاتا ہے کہ ظہورالدین حاتم نے اصلاحی قدم اُٹھایااور اُردو میں عربی فارسی کے درست استعمال پر زور دیا۔

شمالی ہند میں غزل کا یہ ابتدائی دور ۱۷۰۰ء سے شروع ہو کر تقریباً نصف صدی تک جاری رہا۔ اس دور میں صنائع بدائع کی کثرت پائی جاتی ہے۔ رعایت لفظی عام ہے۔ محبوب کو مذکر باندھا گیا ہے اور سنسکرت کے تت سم الفاظ سے پرہیز کا آغاز ہو چکا ہے۔

غزل کے اسی دور میں چند اور خصوصیات ایسی ہیں جن کا تعلق فن اور تاریخ دونوں سے ہے۔ مثال کے لیے اُردو میں دہلی اور اس کے اطراف غزل گوئی کا آغاز تو ہو گیا لیکن ابتدائی برسوں میں بلکہ اس کے بعد بھی، فارسی کی برتری ختم نہ ہوئی اور اُردو کو کمتر سمجھنا جاری رہا۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ شمالی ہند میں علمی اور ادبی زبان اب بھی فارسی ہی تھی اور اُردو میں غزل کہنے کا فن باقاعدہ سیکھے بغیر مشکل نظر آتا تھا چنانچہ استادی شاگردی کا سلسلہ شروع ہوا۔ اس سے قبل شاعری میں باقاعدہ شاگرد بن کر اصلاح لینے کی روایت موجود نہیں تھی۔ اس مکتبی انداز سے غزل کو فائدہ بھی ہوا اور نقصان بھی۔ فوری طور پر جو فائدہ ہوا وہ یہ تھا کہ نئی نسل کے متعدد شعرا اُردو غزل کی طرف متوجہ ہوئے اور بہت کم عرصے میں شعرا کی ایک بڑی تعداد غزل کے فن کو آگے بڑھانے کے قابل ہو گئی۔ نقصان یہ ہوا کہ مکتبی طریقۂ کار نے بعض پابندیاں بھی عائد کیں جن سے غزل کی آزادانہ پرورش اور فنی امکانات کو نقصان پہنچا۔ مثال کے لیے عربی اور فارسی کے ساتھ ہندی الفاظ کو ملا کر تراکیب بنانے کو غلط قرار دیا گیا۔ عربی فارسی الفاظ کو اُردو والوں کے تلفظ کی جگہ ان کے اصل تلفظ میں باندھنے کا اصول بنایا گیا۔ اسی طرح اور بہت سی چیزیں اُردو شاعروں پر فرض کر دی گئیں۔

دہلی میں غزل گوئی کے اس دور کی ایک اہم بات یہ بھی ہے کہ یہیں سے اُردو غزل نے کلاسیکی دور کی طرف قدم بڑھایا اور میر جیسے غزل کے بڑے شاعر پیدا ہوئے۔

اٹھارھویں صدی کے اختتام تک اُردو میں غزل کی نہایت مستحکم روایت قائم ہو چکی تھی۔ میرتقی میر ۱۷۲۲ء میں پیدا ہوئے۔ سودا کا سال پیدائش ۱۷۱۲ء ہے۔ اسی طرح درد (۱۷۲۱ء) قائم چاندپوری، میر سوز اور میر اثر وغیرہ بھی اسی دور میں پیدا ہوئے۔ میر جیسے عظیم شاعر نے اس دور کی غزل میں چار چاند لگا دیے۔ انھوں نے غزل گوئی کا ایک ایسا

معیار قائم کیا کہ بعد کے لوگ اس معیار تک پہنچنے میں لگ بھگ ناکامیاب رہے۔ چند شعرا (جیسے غالبؔ) کا شمار مستثنیات میں ہے۔

میرؔ، سوداؔ اور دردؔ وغیرہ نے کلاسیکی غزل کی شعریات کو تقریباً مکمل کر دیا۔ صحتِ زبان و فن کا رجحان بڑھ گیا۔ مضمون آفرینی اور معنی آفرینی پر زور دیا گیا۔ اسی کے ساتھ خیال آفرینی کی شروعات ہوئی اور اٹھارھویں صدی کے خاتمے تک خیال آفرینی اپنے عروج پر تھی۔ گویا اُردو غزل میں پہلا دور ایہام گوئی کا اور دوسرا خیال بندی کا دور تھا۔ اسی عہد میں کیفیت پر مبنی اشعار کو بہت مقبولیت ملی لیکن اس کیفیت میں خوبی یہ تھی کہ معنی آفرینی کو نظر انداز نہیں کیا گیا تھا۔ اسی زمانے میں شور انگیزی اور مناسبتِ لفظی جیسی خوبیاں بھی زیادہ تیزی اور اثر کے ساتھ اُبھریں۔ غزل میں تجریدیت اور استعارے کا عمل بڑھنے لگا۔ غزلیہ لفظیات بالخصوص علامتوں کا ایک خاص رنگ قائم ہوا اور غزل دل کی زبان بن گئی۔

اسی عہد میں کچھ اور باتیں بھی ہوئیں۔ دہلوی شعرا نے اپنے علاوہ باقی تمام علاقوں کی غزل کو کمتر گردانا، بلکہ انھیں معیار بندی کے کام میں شامل ہی نہیں سمجھا۔ بعد کو یہی مسئلہ دہلوی اور لکھنوی دبستانوں کے جھگڑے کے روپ میں ظاہر ہوا۔ اسی زمانے میں برتری اور انفرادیت کے زعم میں اصلاحِ زبان اور صحت فن کے نام پر متعدد پابندیاں عائد کی گئیں۔ غزل میں کھل کھیلنے کے امکانات بہت حد تک ختم کر دیے گئے۔ لیکن اچھی بات یہ ہوئی کہ اسی دور میں کلاسیکی اردو غزل کی شعریات پایۂ تکمیل کو پہنچی (زیرِ نظر کتاب میں کلاسیکی غزل کی شعریات پر علیٰحدہ سے ایک مضمون شامل ہے لہٰذا یہاں اس سے صرفِ نظر کیا جاتا ہے)

اٹھارھویں صدی میں غزل کا دوسرا مرکز لکھنؤ میں قائم ہوا۔ دہلی سے شعرا کی ہجرت کچھ تلاشِ معاش، کچھ سیاحت اور کچھ حالات کی بنا پر ہوئی۔ لکھنؤ کے علاوہ عظیم آباد، مرشد آباد اور کلکتہ تک دہلوی شعرا کا سفر رہا۔ بڑی تعداد بہر حال لکھنؤ ہی میں جمع ہوئی۔ انشاء اللہ خاں انشاؔ (۱۷۵۲ء تا ۱۸۱۷ء)، جرأتؔ (۱۷۴۹ء تا ۱۸۰۹ء)، مصحفیؔ (وفات ۱۸۲۴ء) اور میرؔ وغیرہ اسی صدی کے وسط یا ربع آخر میں لکھنؤ پہنچے۔ یہ وہ فنکار تھے جنھوں نے لکھنوی دبستانِ غزل کو فروغ دیا، خاص طور پر جرأتؔ اور مصحفیؔ نے اپنا لکھنوی رنگ قائم کرنے میں کامیابی حاصل کی۔

اُردو تنقید لکھنؤ اور دہلی کے دبستانوں میں جو فرق کرتی آئی ہے وہ کس حد تک قابل

اعتنا ہے، اس تفصیل کا یہ موقع نہیں۔ اتنا ضرور ہے کہ زبان کو کھل کر برتنے، طبّاعی سے کام لینے اور تجربہ پسندی کو فروغ دینے میں لکھنؤ کو سبقت حاصل ہے۔ ورنہ جو خصوصیات دبستانِ دہلی کی بتائی گئی ہیں، مثلاً حقیقت، جذبے کی گہرائی، داخلیت اور سلاست وغیرہ، تو یہ سب لکھنؤ کی غزل میں بھی موجود ہیں۔ اسی طرح خارجیت، صناعی اور جذباتیت نیز شوخی بلکہ عریانیت تک دہلوی غزل میں بھی پائی جاتی ہے۔ بات یہ ہے کہ غزل کی روایت میں نام نہاد دہلویت اور لکھنویت، دونوں کا حصہ ہے اور دہلی کی سنجیدگی ہو یا لکھنؤ کی ہزل اور ریختی، غزل پر ان سب کے اثرات مجموعی اور دیرپا رہے ہیں۔ (دہلی اور لکھنؤ کے دبستانوں پر الگ سے ایک مضمون اس کتاب میں شامل ہے)

جہاں تک انشاؔ، مصحفیؔ یا جرأت کا سوال ہے یہ سب قادرالکلام شعرا تھے۔ پُر لطف بیان، محاورے کی چاشنی، معاملہ بندی، رعایتِ لفظی، مضمون آفرینی، بے تکلّف انداز اور تجربہ پسندی ان شعرا کی خصوصیات ہیں۔ اسی زمانے میں نظیر اکبر آبادی جیسا شاعر بھی ہوا جس کے کلام میں غزل کا حصہ کم ہے لیکن الفاظ پر تصرّف اور مناسبتِ لفظی ان کے یہاں بھی کم نہیں۔

اٹھارھویں صدی کے آخر میں غزل اپنے سنہری دور میں داخل ہوئی۔ میرؔ اور ان کے ہمعصر تو تھے ہی، شاہ نصیرؔ، ناسخؔ، آتشؔ، ذوقؔ، غالبؔ اور ظفرؔ وغیرہ نے انیسویں صدی میں غزل کا پرتپاک استقبال کیا۔ شاہ نصیرؔ (۱۷۶۰ء تا ۱۸۴۳ء) نے ایک طرح سے لکھنؤ اور دہلی کی خصوصیات کو ہم آہنگ کیا۔ انھوں نے اپنی غزل میں مشکل زمینوں اور نادر تشبیہوں کے ساتھ سنجیدگی اور ظرافت کو بھی شامل کیا۔ ادھر لکھنؤ میں ناسخؔ نے کمان سنبھالی۔ کہا جاتا ہے کہ ناسخؔ کی غزلوں میں جذبے کی کمی ہے لیکن روانی پر انھوں نے زور دیا اور صناعی سے کام لے کر غزل کو ایک نئی راہ دی۔ ناسخؔ نے بعض الفاظ کو ترک کرنے کی مہم چلائی جس سے ہندوستانی الفاظ کا چلن کم ہوا اور فارسیت زیادہ آئی۔

انیسویں صدی کی ابتدا میں آتشؔ (۱۷۷۸ء تا ۱۸۴۸ء) اور ذوقؔ (۱۷۸۹ء تا ۱۸۵۴ء) نے غزل میں شیریں بیانی کا حصہ بڑھایا اور اختصار کو راہ دی۔ ان کے یہاں شور انگیزی کم ہے، خیال بندی اور کیفیت زیادہ۔ اسی عہد میں غالبؔ اور پھر داغؔ دہلوی نے شہرت حاصل کی۔ غالبؔ کے ساتھ غزل فکر انگیزی کے دور میں داخل ہوئی اور

تجریدیت عروج کو پہنچی۔ دوسری طرف داغ نے زبان کے چٹخارے کو بڑھایااور گویادبستان کھل گیا۔ غالب (۱۷۹۶ء تا ۱۸۶۹ء) نے انیسویں صدی کے نصف تک غزل کے فن کو مکمل کردیا۔ میر و غالب ہماری غزل کے نمائندہ شعرا ہیں اور غزل میں ان سے بڑا فنکار پیدا نہیں ہوا۔ (میر و غالب پر علیحدہ علیحدہ مضامین اس کتاب میں شامل ہیں)

غالب کے ساتھ مومن (۱۸۰۰ء تا ۱۸۵۲ء)، شیفتہ (۱۸۰۶ء تا ۱۸۶۹ء) اور ظفر نے بھی اپنے اپنے طور پر غزل کی آبیاری کی۔ ان میں مومن کا رنگ انفرادی ہے۔ پیکروں کی تخلیق سے لے کر تجریدیت مضامین کے انتخاب اور لفظیات تک میں ان کی انفرادیت نمایاں ہے۔

غالب کے بعد سرسید تحریک اور داغ اسکول کا زمانہ شروع ہوتا ہے۔ لیکن بیسویں صدی کے ذکر سے پہلے اس کا اعادہ ضروری ہے کہ غالب کلاسیکی اُردو غزل کی آخری منزل پر تھے اور انحراف کا عمل ان کے بعد شروع ہوا۔ میر سے غالب تک غزل کا رنگ و آہنگ لفظ اور معنیٰ دونوں سطحوں پر غزل کی عظیم ترین روایت کا مظہر ہے۔ تازہ مضامین کی تلاش، معنیٰ کی کثرت، احساس اور جذبے کا وفور، لفظ کا تجریدی استعمال، روانی، خیال بندی، استعارے کی مرکزیت اور کیفیت وہ خصوصیات ہیں جو غزل کے اس سنہری دور کے بعد خال خال ہی نظر آتی ہیں۔ کم سے کم ان تمام خوبیوں کو کسی ایک شاعر میں تلاش کرنا تقریباً ناممکن ہے۔

انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے آغاز میں دو طرح کے نظریات کارفرما تھے۔ داغ کا رنگ مقبول ہو رہا تھا اور زبان کی شاعری عروج پر تھی۔ دوسری طرف ۱۸۵۷ء کے بعد استعماری مسائل درپیش تھے اور حالی نے مقدمۂ شعر و شاعری کے ذریعے غزل پر زبردست اعتراضات کیے تھے، یہاں تک کہ انھوں نے محمد حسین آزاد کے ساتھ غزلوں کی جگہ نظموں کے مشاعرے شروع کیے اور ادب میں مقصدیت کی داغ بیل رکھی۔

داغ صفِ اوّل کے غزل گو نہیں تھے۔ کم از کم غالب مومن اور شیفتہ کے ساتھ ان کا نام نہیں لیا جاسکتا۔ یہاں تک کہ حالی اور اقبال کی غزل بھی داغ سے بہتر تھی۔ وجہ یہ ہے کہ فکر کی گہرائی، خیال کی بلندی اور جذبے کی شدّت ان کے یہاں مفقود ہے۔ انھیں لفظ کے تجریدی استعمال سے بھی دلچسپی نہیں لیکن محاورہ بندی، روزمرّہ کا تخلیقی استعمال اور

عشق میں کھل کھیلنے کی ادا داغؔ کی وہ خصوصیات ہیں جن کی نظیر کہیں اور نہیں ملتی۔

داغؔ ہی کے زمانے میں (امیرؔ مینائی ۱۸۲۶ء تا ۱۹۰۰ء)، ضامن علی جلالؔ (۱۸۳۴ء تا ۱۹۰۹ء) اور محسنؔ کاکوروی نے بھی اپنے اپنے ڈھنگ سے اُردو غزل کی ترقی میں حصّہ لیا۔ امیرؔ مینائی اور جلالؔ پر ناسخؔ کا رنگ حاوی تھا البتہ محسنؔ کاکوروی نے غزل کم اور نعت زیادہ کہی۔

حالیؔ (۱۸۳۷ء تا ۱۹۱۴ء) غالبؔ کے شاگرد تھے اور زبردست مدّاح بھی۔ لیکن سرسیّد سے ملاقات کے بعد تو جیسے ان کی کایا ہی پلٹ گئی۔ انھوں نے قوم کی خدمت اور ادب کی اصلاح کو اوڑھنا بچھونا بنالیا۔ غزل کی عامیانہ روش، سستی جذباتیت اور مبالغہ آرائی انھیں پسند نہیں تھی۔ سرسیّد اور انگریزی کے اثر نے انھیں سادگی، اصلیت اور جوش کا تصور دیا۔ سادگی کو شاعری کا جوہر سمجھا گیا اور سب سے بڑھ کر یہ کہ شاعری کو سماجی مقاصد کے لیے استعمال کرنے کا نظریہ سامنے آیا۔ انھی خیالات کے تحت حالیؔ نے اپنی غزل کو ایک نئے طرز میں ڈھال لیا۔ حالانکہ سرسیّد کے اثرات سے قبل حالیؔ نے کلاسیکی غزلوں کا ایک دیوان مرتّب کرلیا تھا لیکن اپنے نئے نظریے کی تشکیل کے بعد انھوں نے بیشتر پرانی غزلیں منسوخ کردیں اور نئی غزلیں شامل کیں۔

حالیؔ نے غزل گوئی کا جو نظریہ قائم کیا اس کی تکمیل اقبالؔ کی غزلوں میں ہوئی۔ اقبالؔ داغؔ کے شاگرد تھے لیکن انھوں نے اپنا راستہ الگ بنایا۔

حالیؔ اور اقبالؔ بنیادی طور پر نظم گو تھے لیکن ان کے ہمعصروں اور کچھ بعد کے شاعروں مثلاً شادؔ عظیم آبادی، نوبت رائے نظرؔ، ریاضؔ خیر آبادی، عزیزؔ لکھنوی، اصغرؔ گونڈوی، فانیؔ بدایونی، ثاقبؔ لکھنوی، حسرتؔ موہانی اور آرزوؔ لکھنوی وغیرہ نے بنیادی طور پر غزل میں طبع آزمائی کی۔ یہ وہ شعرا ہیں جنھوں نے بیسویں صدی کے اوّل پچیس برسوں میں اُردو غزل کی سمت و رفتار متعیّن کی۔ اس عہد میں کلاسیکی رنگ و آہنگ زیادہ قبول کیا گیا اور سیاسی اشاریت قدرے بڑھ گئی۔ اس کی وجہ حالیؔ اور اقبالؔ کا اثر کم اور آزادی کی جدّوجہد کا تیزی ہونا زیادہ تھی۔ اسی کے باعث فکر کا عنصر بھی بڑھا اور غزل کے دو اسالیب ساتھ ساتھ چلتے رہے، ایک کلاسیکیت کا رنگ جو اصغرؔ گونڈوی اور جگرؔ مرادآبادی تک جاری رہا دوسرا تفکّر اور سیاست کا رنگ جو حسرتؔ موہانی کے یہاں نمایاں ہے۔ اسی دور میں فانیؔ

(۱۸۷۹ء تا ۱۹۴۱ء) کی غزل بھی ہے جس میں الم زدگی تو ہے ہی وارداتِ انسانی کی مصوری اور رعنائی و دلکشی بھی موجود ہے۔ حسرتؔ (۱۸۸۱ء تا ۱۹۵۱ء) کی غزل میں تنوع خاصہ ہے۔ حسن و عشق کے مختلف روپ، کیفیت اور اسی کے ساتھ فلسفہ پیغام اور سیاست بھی ہے لیکن عشق ان کی غزل کا حاوی موضوع ہے۔ (اس کے بعد فراق گورکھ پوری کا ذکر کرنا ہے) اوپر جن شعرا کا ذکر ہوا ان کے آخری دور میں اور کچھ بعد تک سیمابؔ اکبر آبادی (۱۸۸۰ء تا ۱۹۵۱ء) یاس یگانہ چنگیزی (۱۸۸۳ء تا ۱۹۵۶ء) تلوک چند محروم (وفات ۱۹۶۶ء) آثر لکھنوی (وفات ۱۹۶۷ء) اور جگرؔ مراد آبادی (۱۸۹۰ء تا ۱۹۶۰ء) وغیرہ نے بھی کلاسیکیت کی توسیع میں بھرپور حصہ لیا البتہ یگانہ چنگیزی نے تازہ کاری اور تجربے کی کوشش بھی کی۔

۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوا۔ شاعری سے سماجی اصلاح کا کام لینے کی مثال حالیؔ پہلے ہی پیش کر چکے تھے، ترقی پسندوں نے اسے اشتراکی مقصدیت تک محدود کر دیا۔ اس مقصد کی تکمیل میں غزل کو رکاوٹ کی طرح محسوس کیا گیا لہٰذا بورژوائیت کے الزام نے غزل کو گردن زدنی ٹھہرایا۔ جگرؔ نے صاف طور پر کہا:

شاعر نہیں ہے وہ جو غزل خواں ہے آج کل

یہ بہرحال نظریاتی جبر تھا لیکن ایک صنف کی حیثیت سے غزل کی مقبولیت میں کبھی کوئی کمی واقع نہیں ہوئی اور مجاز لکھنوی (۱۹۰۹ء تا ۱۹۵۵ء) مجروح سلطان پوری (پیدائش ۱۹۰۹ء) مخدوم محی الدین (۱۹۰۸ء تا ۱۹۶۹ء) وامق جون پوری، معین احسن جذبی (پیدائش ۱۹۱۲ء) فیض احمد فیض (۱۹۱۱ء تا ۱۹۸۴ء) سکندر علی وجد (پیدائش ۱۹۱۴ء) اور احمد ندیم قاسمی نے غزل کو پوری کامیابی کے ساتھ اپنایا۔ ان کے ساتھ دیگر متعدد ترقی پسند شعرا بھی غزل کے کارواں میں شریک رہے اور غزل کو عصری تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کی سعی میں بہت حد تک کامیاب ہوئے۔

ترقی پسند غزل گو شعرا میں فیضؔ اور مجروحؔ کو سب سے زیادہ اعتبار حاصل ہوا۔ ان حضرات نے چابک دستی کے ساتھ کلاسیکی غزل کی ان علامتوں کو اپنی لفظیات کا حصہ بنایا جن میں سیاسی اشاریت کے امکانات زیادہ تھے مثلاً محتسب، زنداں، دار و رسن، ناصح، زنجیر اور جنوں وغیرہ۔ سیاسی اشاریت غزل میں پہلے سے موجود تھی، فیضؔ و مجروحؔ نے اسے

مرتکز کیا اور تمام کلاسیکی آداب کے ساتھ رمزیت کا دامن نہیں چھوڑا، یہی وجہ ہے کہ ان کی غزل سیاسی نعرے بازی سے بڑی حد تک پاک رہی اور اُردو غزل کے ایک نسبتاً دبے ہوئے رُخ، یعنی سیاسی اور بغاوتی اشاریت کو بروئے کار لانے میں کامیاب ہوئی۔

اس کامیابی کے باوجود نظریاتی جبر اور ایک ہی مسلک سے وابستہ ہونے کے باعث ترقی پسند غزل میں آزادانہ فضا کی بہت کمی رہی اور یکسانیت نے بہت جلد اس تحریک کو روبہ زوال کر دیا۔ پھر یہ بھی ہوا کہ ۱۹۴۷ء میں ملک تقسیم ہو گیا اور ۱۹۶۰ء تک آتے آتے صنعتی انقلاب نے انسان کو متعدد نئے مسائل سے دو چار کر دیا۔ ترقی پسند تحریک کے ہاتھوں فنکار کی آزادی کے صلب ہونے، تقسیم کے نتیجے میں جذباتی بحران پیدا ہونے اور صنعتی انقلاب کے باعث ٹوٹ پھوٹ سے نئی حسیّت کا وجود میں آنا لازمی تھا لہٰذا ۱۹۶۰ء کے آس پاس ادب کے ایک نئے رجحان کا آغاز ہوا جسے جدیدیت کہا جاتا ہے۔

ترقی پسند تحریک کے رہنماؤں نے ادب کو موضوعات اور نظریے کے بھنور میں کھینچنا چاہا تھا لیکن جدیدیت نے ادب کے فنّی اور جمالیاتی پہلو کو ترجیح دی۔ کسی ایک نظریے سے وابستگی کی شرط کو ختم کیا اور فنکار کی آزادی کا احترام کیا۔ نئی حسیّت، عصری مسائل اور ہیئت و فن کے تجربات کے لیے راہ ہموار کی۔ داخلی جذبات اور ذات کے اظہار پر توجہ مرکوز کی۔ ذات کے اظہار میں ابہام کا پیدا ہونا فطری بات تھی لیکن جہاں یہ ابہام معمّہ بن گیا وہاں غزل ذاتی کوڈ کا مجموعہ بن گئی جس کی De.coding محال تھی لیکن اچھے شاعروں نے اسے سنبھال لیا۔ غزل میں نئی لفظیات خاص طور پر شہر کی زبان داخل ہوئی۔ شہری زندگی کے مسائل، جذباتی ناآسودگی اور اقدار کی شکست و ریخت محبوب موضوعات ٹھہرے اور فرد کی تنہائی کا مسئلہ سب سے زیادہ نمایاں ہوا۔ کہیں کہیں چونکانے اور صدمہ پہنچانے کا انداز بھی اُبھرا لیکن سب سے عمدہ بات یہ ہوئی کہ غزل کو آزادانہ فضا میں سانس لینے کا موقع ملا۔

جدیدیت کے آغاز میں (یعنی ۱۹۶۰ء کے آس پاس) ناصر کاظمی، شاذؔ تمکنت، خلیل الرحمٰن اعظمی، وحید اختر، حسن نعیم، سلیم احمد، ظفر اقبال، محمد علوی، شکیب جلالی، ساقی فاروقی، احمد مشتاق، شہریار، بانی، عادل منصوری، مخمورؔ سعیدی، ندا فاضلی اور بشیر بدر وغیرہ نے جدید غزل کو پروان چڑھایا۔ ان کے کچھ بعد کے شعرا میں کشور ناہید، پروین شاکر، سلیم کوثر،

عرفان صدیقی وغیرہ نے تخلیقی ارتقا کا ثبوت دیا۔ ان میں ظفر اقبال، عادل منصوری اور سلیم احمد نے لسانی توڑ پھوڑ کے ذریعے جمود کو توڑا یہاں تک کہ اینٹی غزل بھی کہی گئی۔ انھوں نے زبان کو غلام کی طرح نہیں، حاکم کی طرح برتا۔ احمد مشتاق اور مخمور سعیدی وغیرہ نے قادرالکلامی اور غزل کی روایت کے ساتھ نئی حسیت کو اپنایا۔ اس کے باوجود جدید غزل کا بیشتر حصہ تجربے سے پیدا ہونے والی ندرت اور بکھراؤ پر مشتمل رہا۔ بعد میں جدید غزل موضوعات اور لفظیات کی یکسانیت کا شکار بھی ہوئی لیکن جلد ہی اس کے لہجے میں ٹھہراؤ اور وقار بھی پیدا ہوا۔ عرفان صدیقی اور شہریار کی غزل اس کا روشن ثبوت ہے۔

جدیدیت میں اینٹی غزل اور تجربے کے کھردرے پن سے جو فضا پیدا ہوئی تھی اسے ۱۹۸۰ء کے بعد اُبھرنے والے شعرا نے اس طرح سنبھالا کہ جدیدیت کے ساتھ کلاسیکیت کی آمیزش کی اور حد سے زائد ابہام کو رد کرتے ہوئے جدیدیت کے پامال مضامین کی جگہ نئے مسائل کو اپنانے کی کوشش کی۔ ایسے شعرا میں اسعد بدایونی، عبدالاحد ساز، عالم خورشید، احمد محفوظ شامل ہیں۔

آج جب کہ غزل اکیسویں صدی میں پوری تخلیقی توانائی کے ساتھ داخل ہو چکی ہے تو اگر قلی قطب شاہ کے عہد (سولھویں صدی کے آغاز) سے لگایا جائے تو اس صنف کو پروان چڑھتے تقریباً پانچ صدیاں گزر چکی ہیں۔ ان پانچ سو برسوں میں غزل نے اپنی شعریات، اپنی رسومیات اور اپنی تجرباتیت کا اثاثہ خود فراہم کیا اور اُردو تہذیب کا عطر کہلائی۔ اس منصب تک پہنچنے میں تمام قیود کے باوجود نئے مسائل اور نئے اسالیب کو اپناتے رہنے کا اس کا مزاج سب سے زیادہ کار آمد ثابت ہوا۔ اختصار، اشاریت، احساس کی مرکزیت، روانی اور جمالیاتی تخلیقیت وہ اجزا ہیں جو غزل کو اکیسویں صدی کے الیکٹرانک میڈیا سے مقابلہ کرنے کی قوت عطا کرتے ہیں۔

(مرقومہ جون ۱۹۹۹ء)

○○

آزاد نظم: ایک جائزہ

غزل کو ایک نیم وحشی صنفِ سخن قرار دے کر راتوں رات شہرت حاصل کر لینے والوں میں عظمت اللہ خاں، عبداللطیف اور کلیم الدین احمد جیسے ناقدین کا نام سرِ فہرست ہے۔ ظاہر ہے کہ تصویر کے کسی ایک رُخ کو اندھیرے میں رکھنے کے لیے، اس کے دوسرے رُخ کو اُجالے میں رکھنا لازمی ہوگا۔ لہٰذا ان انگریزی گزیدہ ناقدین نے جہاں ایک طرف غزل کی شدید مخالفت کی، وہیں دوسری جانب اپنی بات میں وزن پیدا کرنے کے لیے ادبی گلوب کے اس حصّہ کو سورج کے سامنے رکھا جس پر نظم کی حکومت تھی لیکن جس طرح ان حضرات کی شدید مخالفت کے باوجود غزل کی موت واقع نہیں ہوئی اسی طرح نظم (جس کا بیشتر حصّہ ۱۹۳۶ء کے بعد سے آزاد نظم پر مبنی ہے) کے فروغ کا سہرا بھی ان ناقدین کے سر نہیں باندھا جا سکتا۔

دراصل ''آزاد نظم'' کا تصوّر بھی ''نظم جدید'' ہی کے تصوّر کا ایک حصّہ تھا جس کی تحریک مولانا خواجہ الطاف حسین حالؔی اور ان کے ہم خیال شعرا کی دین ہے۔ شہرۂ آفاق تنقیدی کتاب ''مقدمۂ شعر و شاعری'' میں حالؔی قمطراز ہیں:

> ''قافیہ بھی ہمارے شعرا کے لیے ایسا ہی ضروری سمجھا گیا ہے جیسا کہ وزن، اور پھر اس پر ردیف اضافہ فرمائی ہے۔ (قافیہ اور ردیف) شاعر کو بلاشبہ اس کے فرائض کی دائیگی سے باز رکھتے ہیں۔ جس طرح صنائع لفظی معنی کا خون کر دیتی ہے، اسی طرح، بلکہ اس سے بہت زیادہ قافیہ کی قید ادائے مطلب میں خلل انداز ہوتی ہے۔'' (مقدمۂ شعر و شاعری مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۱۲۷)

یہاں اس اقتباس کا وہ حصّہ غور طلب ہے جس کے مطابق قافیے اور ردیف، شاعر کو اپنے فرائض کی ادائیگی سے باز رکھتے ہیں۔ یعنی مسئلہ ادب کے فنّی رچاؤ سے ہٹ کر

مقصدیت اور فرائض کی ادائیگی پر آکر ٹھہر جاتا ہے۔ اس طرح کلیم الدین احمد اور ان کے رفقا کا یہ دعویٰ تو یہیں ختم ہو کر رہ جاتا ہے کہ بامقصد اور حقیقی ادب کے لیے غزل کی صنف ''نیم وحشی'' اور نظم ایک مکمّل طریقۂ اظہار ہے۔ اگر اسی کسوٹی پر کسی صنف کو پرکھا گیا ہوتا تو مقفّی اور مردّف نظمیں بھی (حالی کے بیان کی روشنی میں) قوافی اور ردیف کی پابندیوں کے سبب (ادائے مطلب میں دقّت کے باعث) نامکمّل صنفِ شاعری ہی کہلائیں گی۔

دراصل خود ''نظم جدید'' کے بانیوں نے نظم کو غزل کی مخالفت کے طور پر نہیں اپنایا بلکہ انھوں نے شدّت سے یہ محسوس کیا کہ شاعر کی آزمائش اس کی فنّی صلاحیتیں اور تخلیقی استعداد نہ ہو کر سماج سے متعلق اس کی وہ ذمہ داریاں ہیں جو اس پر سماج کا ایک باشعور رکن ہونے کے سبب عائد ہوتی ہیں۔ اگر ان ذمہ داریوں کو پورا کرنے کے لیے اسے فن کی شرطوں میں تخفیف کرنی پڑے، تو کر لینی چاہیے۔ اس تخفیف کا ایک طریقہ وہ ہے جو حالی نے بتایا۔ اور جس کے مطابق قافیے اور ردیف کی قید ختم کر دی جانی چاہیے۔

اس طرح یہ تو واضح ہو جاتا ہے کہ جدید نظم کا وجود غزل کی شدید مخالفت کا مرہونِ منت نہیں ہے۔ آزاد نظم بھی اسی طرح کی تحقیقوں کے تحت عمل میں آئی اور اس کا سلسلۂ نسب جدید نظم کے تصوّر کی طرح ہی حالی اور سرسیّد کے اس سیاسی اور سماجی شعور تک پہنچتا ہے جو اپنے فرائض اور مطلب کی بامقصد ادائیگی میں رخنہ انداز ہونے والی ہر دیوار کو گرا دینا چاہتا تھا۔ آج نظموں کی جتنی بھی قسمیں پائی جاتی ہیں وہ سب فن کی شرائط میں تخفیف کر لینے کے حالی کے خیال کی ہی مرہونِ منت ہیں۔ یہاں یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ ''آزاد نظم'' کا خیال صرف ''ترقی پسند تحریک'' ہی کی دین نہیں ہے جیسا کہ جناب شارب ردولوی فرماتے ہیں:

> ''اُردو میں ''آزاد نظم'' کی مقبولیت اور موضوع کے تجربے ''ترقی پسند تحریک'' کی دین ہیں۔'' (شارب ردولوی ''جدید اُردو تنقید: اصول و نظریات'' ص ۴۴۲)

یہ صحیح ہے کہ اُردو میں کھردرے لہجے اور جمالیات سے عاری آزاد نظموں کی (غیر) مقبولیت کی ذمہ دار صرف ترقی پسند تحریک ہے۔ لیکن اس صنف کی مقبولیت اور اس کا وجود ترقی پسند تحریک سے پوری طرح الگ ماحول اور جداگانہ تجرباتی شعرا کا مرہونِ منت ہے اس کا ثبوت یہ ہے کہ جب ن۔م راشد اور میراجی نے آزاد نظم کے تجربے کیے تو علی سردار

جعفری اور سجاد ظہیر نے ان تجربوں کی شدید مخالفت کی اور ان دونوں حضرات نے یہاں تک لکھا کہ ن۔م۔ راشد اور میراجی جیسے شعرا ترقی پسند تحریک کا سہارا لے کر اصنافِ شاعری کو توڑ مروڑ رہے ہیں، اور اس طرح ترقی پسند تحریک کو بدنام کر رہے ہیں۔

جیسا کہ میں نے عرض کیا، فن کی شرائط میں تخفیف کر لینے کا خیال سب سے پہلے حالی کے ذہن میں آیا۔ یہ بات الگ ہے کہ عملی طور پر حالی سے لے کر اقبال تک کسی شاعر نے ترمیم و تنسیخ کر کے نظموں کی ہیئت کا کوئی تجربہ نہیں کیا۔ بعد کے شعرا نے یہ ہمت ضرور دکھائی کہ ردیف اور قافیہ کی قید ختم کر کے (غیر مردّف اور غیر مقفیٰ) نظم جدید کی، عملی طور پر بنیاد رکھی۔ لیکن یہ نظم بھی ایک ہی مکمل بحر کی متحمل ہوتی تھی۔ اس کے بعد اس میں ایک اور تخفیف کی گئی اور مصرعوں میں ارکان کو گھٹا بڑھا کر آزاد نظم کا وجود عمل میں لایا گیا۔

یہی وہ زمانہ تھا جب "رومانی عقلیت" کی تحریک دم توڑ رہی تھی اور روسی انقلاب کی کامیابی نے ساری دنیا کو متاثر کیا تھا۔ ہندوستان میں سیاسی خیالات اور انگریزوں کے خلاف جذبات کا اظہار اُردو ادب میں ترقی پسند تحریک سے کافی پہلے لیکن اکتوبر انقلاب کے بعد نمایاں طور پر نظر آنے لگا تھا، آزاد نظم بھی اسی دور میں پیدا ہوئی اور اس نے وہ تمام اثرات قبول کیے جو اس دَور کے ادب کا خاصہ ہیں۔ اس صنف نے جب ہوش سنبھالا تو فاشزم اپنا منہ کھولے آگے بڑھ رہا تھا، اور ترقی پسند تحریک کے روحِ رواں، مارکسی نقطۂ نظر نے اُردو ادب میں ایک نئی جہت کو روشناس کرا دیا تھا۔ آزادی کی جنگ شباب پر تھی اور مکمل آزادی کے خواب پورے ہوتے نظر آ رہے تھے۔ اسی دوران ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک کی داغ بیل ڈالی گئی۔ آہستہ آہستہ اس تحریک نے زور پکڑا، اور ۱۹۵۰ء تک "آزاد نظم" بھی شعرا کی منظورِ نظر صنف بن کر سامنے آئی۔ اور سردار جعفری جیسے مخالفین بھی اس صنف میں کھل کر طبع آزمائی کرنے لگے۔ اس طرح حالی کے تصور اور ن۔م راشد و میراجی جیسے شعرا کی عملی کوششوں نے آزاد نظم کو اُردو شاعری کا ایک ناقابلِ فراموش حصہ بنا دیا۔ بعد میں ترقی پسند تحریک کے تعلق سے "مقصدیت" اس کو گھٹی میں ملی اور آج ہم دیکھتے ہیں کہ اس صنف نے بھی موضوع کے مختلف تجربات کے ساتھ ساتھ جمالیاتی اور رومانی اثرات قبول کر لیے ہیں۔

حالی نے قافیے اور ردیف سے آزادی حاصل کرنے کا جو تصور پیش کیا تھا۔ وہ پہلے

ایک ہی مکمل بحر کے تحت "نظم جدید" اور پھر انگریزی کے زیرِ اثر "بلینک ورس" (Blank Verse) اور "فری ورس" (Free Verse) کے تجربوں کے طور پر آزاد نظم کے نام سے متعارف ہوا۔ لیکن فنّی اعتبار سے آزاد نظم بھی پوری طرح آزاد نہیں ہے۔

یہ صحیح ہے کہ اس طرح کی نظمیں قافیے اور ردیف سے مبّرا ہوتی ہیں مگر یہ بحر اور وزن کی پابند ضرور ہوتی ہیں کسی بحر کے ارکان گھٹا بڑھا کر مصرعوں کو چھوٹا بڑا کیا جا سکتا ہے لیکن مجموعی طور پر پوری نظم کسی مخصوص بحر کی متحمل ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر ندا فاضلی کی ایک آزاد نظم "پیدائش" کی تقطیع کی جائے تو وہ اس طرح ہو گی:

نظم

بند کمرہ

چھپتا تا سا اندھیرا

اور

دیواروں سے ٹکراتا ہوا میں

منتظر ہوں اپنی پیدائش کے دن کا

اپنی ماں کے پیٹ سے نکلا ہوں جب سے

میں خود اپنے پیٹ کے اندر پڑا ہوں

○

یہ نظم بحرِ رمل میں ہے۔ اب اس کی تقطیع ملاحظہ فرمائیے:

تقطیع

بند کمرہ - فاعلاتن

چھپتا تا - فاعلاتن، سا اندھیرا - فاعلاتن

اور

دیوا - فاعلاتن، روں سے ٹکرا - فاعلاتن، تا ہوا میں - فاعلاتن

منتظر ہوں - فاعلاتن، اپنی پیدا - فاعلاتن، ئش کے دن کا - فاعلاتن

اپنی ماں کے - فاعلاتن، پیٹ سے نک - فاعلاتن، لا ہوں جب سے - فاعلاتن

میں خود اپنے - فاعلاتن، پیٹ کے ان - فاعلاتن، در پڑا ہوں - فاعلاتن

○

بحر اور وزن کے علاوہ اگر "آزاد نظم" کے دوسرے فنّی مطالبات پر غور کیا جائے تو کلیم الدین احمد کے الفاظ میں:

"(آزاد نظم کے) تجربے کو ایک چشمہ سمجھیے۔ اس چشمے کا پانی ایک طرح نہیں بہتا۔ کبھی تیزی سے بہتا ہے، تو کبھی آہستہ، کبھی ایسا نرم سیر ہوتا ہے جیسے کہ تصویرِ آب ہو۔ کبھی ہلکی ہلکی لہریں ہوتی ہیں تو کبھی یہ لہریں بلند ہو جاتی ہیں اور کبھی بھنور کی صورت ہوتی ہے۔ کبھی ہلکے ہلکے بلبلے بنتے اور بگڑتے ہیں تو کبھی جھاگ نظر آتی ہے۔ کبھی دھیمی دھیمی سرسراہٹ کی آواز آتی ہے۔ کبھی آواز کی لے تیز ہو جاتی ہے آزاد نظم میں سخت پابندی سے اس بوقلمونی کو برتا جاتا ہے۔" (رسالہ سویرا۔ شمارہ نمبر ۱۹)

اس اقتباس کا آخری جملہ "آزاد نظم" کی پابندیوں کی وضاحت کے لیے کافی ہے اور ان ہی پابندیوں کی بنا پر یہ خیال آتا ہے کہ حالیؔ ادائے مطلب میں آسانیاں فراہم کرنے کے طریقے بتاتے وقت اس تجربے کے اصل تقاضوں کو نظر انداز کر گئے اور اس سے غلط معنیٰ اخذ کیے۔

پہلی بات تو یہ کہ ہیئت یا صنف بذاتِ خود آسان یا مشکل نہیں ہوتی۔ بعض شعرا کے لیے غیر مقفّٰی اور "آزاد نظم" کے چند مصرعے کہنا مقفّٰی اور مردّف اشعار کہنے سے کہیں زیادہ دشوار گزار مرحلہ ہو سکتا ہے۔ یہ مسئلہ دراصل تربیت اور ذاتی میلان سے متعلق ہے آزاد نظم کی شرطیں بھی اعلیٰ اور معنیٰ خیز شاعری کے لیے اتنی ہی سخت ہیں جتنی پابند نظم کی۔ خیال اور تجربے کا تسلسل، آہنگ اور اسلوب کا فطری اور بے روک ٹوک بہاؤ، حشو و زوائد سے اجتناب، الفاظ کا صحیح استعمال اور لہجے کا دباؤ اور پھیلاؤ...... غرض کہ آزاد نظم کی اپنی پابندیاں ہیں جنھیں پورا کیے بغیر کوئی اعلیٰ تخلیق عمل میں آ ہی نہیں جا سکتی۔

یہاں یہ بھی عرض کر دوں کہ آہنگ کی ہیئتیں موسیقی کے انفرادی مذاق سے بھی گہرا تعلق رکھتی ہیں خواہ وہ آہنگ پابند نظم کی ہیئت میں ہو یا آزاد نظم کی صورت میں۔ اور شاعری موسیقی کے اسی فطری بہاؤ کا نام ہے۔ آزاد نظم میں اسی قدر موسیقیت ہوتی ہے جس قدر کہ پابند نظموں میں، اور آزاد نظموں کو بھی اسی روانی اور بے ساختگی کے ساتھ گایا جا سکتا ہے جیسے کہ غزلوں، گیتوں یا اور کسی صنفِ شاعری کو۔

یہاں اس کی صرف ایک روشن مثال کافی ہو گی۔ یہ آزاد نظم کی نغمگی ہی کا کمال ہے کہ آج مخدوم محی الدین کی مشہور نظم "چارہ گر" زباں زدِ عام ہے اور موسیقیت میں بھی کسی صنفِ شاعری سے کم نہیں۔ نظم کے ابتدائی مصرعے ہیں:

اک چنبیلی کے منڈوے تلے

میکدے سے ذرا دور اس موڑ پر

دو بدن

پیار کی آگ میں جل گئے

آج کل اس صنف میں ایک اور تخفیف کی جا رہی ہے اور وہ ہے بحر اور وزن کی اور جسے ہم نثری نظم کہتے ہیں۔

ن۔م۔ راشد اور میراجی سے لے کر آج تک آزاد نظم کی تخلیق و تشکیل میں مختلف قسم کے شعرا نے حصّہ لیا۔ موضوعاتی اعتبار سے دوسری اصناف ہی کی طرح اس صنف نے بھی مختلف ادوار کی خصوصیات اور تاثرات قبول کرنے کے ساتھ ساتھ ہر شاعر کے منفرد اور ذاتی طرزِ بیان، اسلوبِ نگارش، اور طبعی میلانات کا احاطہ کیا ہے۔ شروع میں جہاں "آزاد نظم" کو "میراجی" کی وساطت سے فرائڈ اور لارنس کی جنس زدگی، ابہام، رمزیت، لاسمتی اور بے چہرگی جیسے موضوعات ملے، وہیں ن۔م۔ راشد نے اس صنف کو فکر اور انکشافِ ذات کا ذریعہ بنا کر پیش کیا۔ بعد میں ترقّی پسند تحریک کے زیرِ اثر مقصدیت حقیقت پسندی اور اشتراکیت "آزاد نظم" کا موضوع بنے۔ ۱۹۶۰ء کے آس پاس جب ترقی پسندی کا زور ٹوٹا تو جدیدیت نے زور پکڑا اور وحشت، تنہائی، شکست خوردگی اور لایعنیت جیسے موضوعات آزاد نظم کا حصّہ بنے۔ موجودہ دور میں جدیدیت کے رجحانات پھر تبدیل ہوئے اور جس طرح دوسری تمام اصنافِ سخن نے جمالیات کو دوبارہ اپنا لیا، اسی طرح "آزاد نظم" بھی احساساتِ جمیلہ کی ترجمان بن کر سامنے آئی۔ اس طرح آزاد نظم کئی ادوار سے گزری لیکن جن دو ادوار نے اسے سب سے زیادہ متاثّر کیا، ان میں پہلا دور ترقی پسند تحریک کا ہے اور دوسرا اس تحریک کے ختم ہو جانے کے بعد سے لے کر آج تک کا دور ہے۔

ترقی پسند شعرا کے لیے آزاد نظم بھی دوسری تمام اصناف ہی کی طرح، ترقّی پسند تحریک کے مینی فیسٹو کا جیتا جاگتا اشتہار رہی ہے۔ اور چونکہ اس تحریک کا ابتدائی دور ہی

"آزاد نظم" کی تشکیل کا ابتدائی دور بھی ہے۔ لہٰذا "آزاد نظم" کا "ترقی پسند آزاد نظم" بن جانا ایک قدرتی عمل تھا اور وہ بنی۔ اس طرح آزاد نظم ابتدا میں ہی فاشزم، مارکسزم اور سامراجیت جیسے موضوعات کو برتنے لگی۔ ہم اسے ایک مستقل اور مکمل صنفِ شاعری کے روپ میں دیکھتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک نظریاتی اعتبار سے ایک سخت تحریک رہی ہے اور اس سختی کا یہ عالم ہے کہ مارکسی نقطۂ نظر سے وفاداری اور وفاداری کا بھی دو ٹوک اظہار ان کے نزدیک ادب اور ادیب کی حیثیت کا آخری پیمانہ بن گیا۔

اس روش کی ایک عبرت ناک مثال یہ واقعہ ہے کہ اس تحریک کے عہدِ آغاز میں فیض پر اوسط سے بھی کم، تخلیقی صلاحیت رکھنے والے شعرا کو ترجیح دی گئی اور جن شعرا نے مارکسی نظریات سے ہٹ کر اپنے فطری اسلوب میں نظمیں کہیں انھیں سخت تنقید و تنقیص کا نشانہ بننا پڑا۔

یہاں اس رویہ کی ایک مثال پیش کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ سردار جعفری (جو ادب میں ترقی پسند تحریک کے جانبدار تاریخ داں سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتے) فیض احمد فیض کی مشہور نظم "صبحِ آزادی" کی حسن کاری اور جمالیاتی تاثرات کو ہدفِ ملامت بناتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "فیض نے اپنی پندرہ اگست کی نظم میں استعاروں کے کچھ ایسے پردے ڈال دیے ہیں جن کے پیچھے پتہ ہی نہیں چلتا کہ کون بیٹھا ہے۔ اس نظم میں داغ داغ اُجالا ہے، شب گزیدہ سحر ہے، حسینانِ نور کا دامن ہے، فضا کا دشت ہے، تاروں کی آخری منزل ہے، چراغِ سرِ راہ ہے، پکارتی ہوئی بانہیں اور بلاتے ہوئے بدن ہیں...... یہ سب کچھ ہے، لیکن نہیں ہے تو اس درد کا مداوا۔ ایسی نظم تو غیر ترقی پسند شاعر بھی کہہ سکتا ہے۔" (بحوالہ ترقی پسند ادبی تحریک۔ ص ۱۰۹)

یہاں چونکہ ترقی پسند تحریک کے مینی فیسٹو یا اس کے اصول و نظریات سے تفصیلی بحث مقصود نہیں ہے، اس لیے اس دور کی آزاد نظم کا مطالعہ پیش کرنے سے قبل ترقی پسندی کی انتہا پسندی کا ایک اور ثبوت پیش کرنے پر ہی اکتفا کروں گا۔

راولپنڈی سازش کیس کے سلسلہ میں گرفتاری کے بعد جیل سے فیض نے رضیہ سجاد ظہیر کے نام ایک خط تحریر کیا تھا۔ اس خط میں اپنی ایک نظم کا ذکر کرتے ہوئے فیض لکھتے ہیں:

"آپ کی فرمائش پر بنّے (سجاد ظہیر) نے میری نئی اور فضول سی نظم غالباً آپ کو بھیج دی ہے میں نے منع کیا تھا کہ "مت بھیجنا۔ کہیں علی سردار جعفری کی نظر پڑ گئی تو مجھ پر تنزل کا فتویٰ لگا دے گا۔ یوں بھی لوگ کہیں گے کہ ہمیں جیل میں بیٹھ کر محض گل و بلبل کی سوجھ رہی ہے حالانکہ لکھنے کو اور اتنی باتیں رکھی ہیں...... بہر صورت آپ باتیں بناتے رہیے۔ ہمارا جیل میں اگر عاشقانہ شعر لکھنے کو دل چاہے گا تو ضرور لکھیں گے۔" (بحوالہ ترقی پسند تحریک۔ ص ۱۱۱)

ان مثالوں سے یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ پورا کا پورا ترقی پسند ادب محض لادی گئی مقصدیت کے بوجھ تلے کچھ اس طرح محبوس ہو کر رہ گیا تھا، کہ ادیبوں کا فطری اور تخلیقی رچاؤ کھل کر سامنے نہ آسکا اور یہی بات آزاد نظم پر صادق آتی ہے۔

بقول بلراج کومل: "اُردو زبان کی بیشتر ترقی پسند شاعری خطِ مستقیم کی شاعری ہے اور طے شدہ نقطۂ آغاز سے طے شدہ نقطۂ انجام اور طے شدہ نتائج کو پیش کرنا شاعروں کا شعری پروگرام ہے۔" ("جدید اُردو نظم")

اس نتیجہ کی روشنی میں ترقی پسند شعرا کی آزاد نظموں کا بھی وہی حشر ہوا جو کہ دوسری اصنافِ سخن کے حصہ میں آیا۔ اس دور کی نظموں میں نعرہ زنی، خطابت اور نظریاتی وابستگی شدّت اختیار کر گئی اور طبقاتی کشمکش کا بول بالا رہا۔

راشد کی بات کریں تو ان کے یہاں ذاتی علامتوں اور استعاروں میں فرد کی ژولیدہ ذہنیت اور زوال پسندی کے سبب علیٰحدگی Alienation کا رجحان اُبھر کر سامنے آتا ہے۔ راشد کے تین شعری مجموعے 'ماورا'، 'ایران میں اجنبی' اور 'لا انسان' میں دورِ حاضر کے انسان کی علیحدگی کا رجحان، خالی الذہنی، شکست خوردگی، اور انتشار جگہ جگہ بکھرے پڑے ہیں۔ ان کی اکثر نظمیں مربوط علامتوں اور استعاروں کا ایک ایسا سلسلہ ہوتی ہیں جن میں زندگی اپنی تمام حشر سامانیوں کے ساتھ جلوہ گر ہے مثلاً اپنی مشہور نظم "مجھے وداع کر" میں وہ فرماتے ہیں:

مجھے وداع کر

اے میری ذات پھر مجھے وداع کر

وہ لوگ کیا کہیں گے، میری ذات

لوگ جو ہزار سال سے
مرے کلام کو ترس گئے

اسی نظم کا ایک اور اقتباس دیکھیے:

مجھے وداع کر
بہت دیر، دیر جیسی دیر ہو گئی
کہ اب گھڑی میں بیسویں صدی کی رات بج چکی
شجر، حجر، وہ جانور
وہ طائرانِ خستہ پر
ہزار سال سے جو ہال میں، زمین پر
مکالمے میں جمع ہیں
وہ کیا کہیں گے، میں خداؤں کی طرح
ازل کے بے وفاؤں کی طرح
میں اپنے عہدِ منصبی سے پھر گیا؟

پوری نظم میں تاثرات کے ساتھ ایک ایسے مفکّرانہ کرب کی جھلک ملتی ہے جو نہ کوری مقصدیت ہے اور نہ لادی گئی شرط، اسی طرح ان کی نظم ''سرگوشیاں'' کے یہ مصرعے دیکھیے:

اس رشکِ بے بسی سے مرے دوست فائدہ
ہے کچھ تو اپنا زور گریباں کے چاک پر
حاصل نہیں ہے ہم کو اگر وہ شرابِ ناب
تو بام و در کی شہر میں کوئی کمی نہیں
دو بول، ایک پیکرِ یخ بستہ، ایک رات

ن۔م۔راشدؔ پہلے شاعر تھے جن کی آزاد نظموں کی طرف عوام و خواص متوجہ ہوئے اور جنھوں نے اس صنف کے پوشیدہ امکانات کو شعرا اور ناقدینِ ادب پر منکشف کیا۔

رسالہ ''شاعر'' کی جلد ۵۵، شمارہ ۷ کے ص ۵۱ پر مجروحؔ سلطان پوری لکھتے ہیں:

''علمائے ادب کی اکثریت نے آزاد شاعری کے خلاف کبھی آواز نہیں اُٹھائی۔ بلکہ بہت پہلے بھی ان میں سے بعض اس کا تجربہ کرتے رہے اور آخر

کار اس تجربے کی آخری کامیاب شخصیت ن۔ م۔ راشد ٹھہرے۔"

اس طرح جو لوگ "آزاد نظم" کو دیوانہ کی بڑ سمجھ کر نظرانداز کر دیا کرتے تھے۔ راشد نے اس صنف کی اہمیت انھیں لوگوں سے منوائی۔ اور آزاد نظم کو "شجرِ ممنوعہ" کے زمرے سے نکال کر "شجرِ ثمردار" کی صف میں لا کھڑا کیا۔

ن۔ م۔ راشد ہی کی طرح میراجی نے بھی اس صنف میں انکشاف ذات کے تجربے کیے۔ میراجی کا ایک مخصوص مزاج اور شخصی پس منظر تھا۔ ایک بنگالی لڑکی میرا سین کے عشق میں ناکامی کے سبب ثناء اللہ سے، میراجی، بن جانے والے اس شاعر کی آزاد نظموں میں اپنی شکست اور سماجی حیثیت کا بھرپور اظہار ملتا ہے۔ ان کی نظم "کلرک کا نغمۂ محبت" ان کی تمام شاعرانہ خصوصیات کی کامیاب عکاسی کرتی ہے۔ نظم کا پہلا بند یہ ہے:

سب رات میری سپنوں میں گزر جاتی ہے اور میں سوتا ہوں
پھر صبح کی دیوی آتی ہے
اپنے بستر سے اٹھتا ہوں، منہ دھوتا ہوں
لایا تھا کل جو ڈبل روٹی
اس میں سے آدھی کھائی تھی
باقی جو بچی وہ میرا آج کا ناشتہ ہے

اسی طرح ان کی ایک اور نظم "اونچا مکان" کا یہ بند:

بے شمار آنکھوں کو چہرے میں لگائے ہوئے ایستادہ ہے تعمیر کا ایک نقشہ
اے تمدن کے نقیب
تیری صورت ہے مہیب
ذہنِ انسانی کا طوفان کھڑا ہے گویا
ڈھل کے لہروں میں کئی گیت سنائی مجھے دیتے ہیں مگر
ان میں اک جوش ہے بیداد کا، فریاد کا ایک عکس دراز

کچھ لوگ میراجی پر یہ الزام لگاتے ہیں، کہ میراجی کی آزاد نظم تاثر کے ابہام کا شکار رہی ہے۔ اس ضمن میں پہلی بات تو یہ ہے کہ تاثر کا ابہام، ابلاغ کے ابہام کے مقابلہ میں اتنا برا نہیں دوسری بات یہ کہ جنھیں ان کی نظموں میں تاثر کا ابہام نظر آتا ہے وہ اگر ان کے ذاتی اور

سماجی پس منظر میں ان نظموں کو پڑھیں تو یہ ابہام بھی نہیں رہے گا، مگر چونکہ شاعر کا سوانحی پس منظر جانے بغیر ہی تخلیق کا موثر ہونا ضروری ہے۔ لہٰذا ان کی بعض نظمیں الجھی ہوئی بھی ہیں۔

موضوعاتی اعتبار سے ان کی نظمیں سماج کی خود ساختہ قدروں پر چوٹ تو کرتی ہیں مگر ان کا کوئی حل اُبھر کر سامنے نہیں آتا۔ مثلاً ان کی ایک نظم "حرامی" ہے۔ اس میں ناجائز جنسی تعلقات اور ناجائز اولاد کو موضوع بناتے ہیں۔ ان کے مطابق ناجائز تعلقات ناجائز سہی، لیکن ان تعلقات سے پیدا ہونے والی اولاد بہر حال افزائشِ نسل ہے اور اسے جنم دینے والی ماں کو اسی مسرّت اور کرب سے گزرنا پڑتا ہے جس سے کہ جائز اولاد کو جنم دینے والی مائیں گزرتی ہیں۔

اس طرح گو میراجی کسی مسئلے کا حل نہیں بتاتے مگر اسے محسوس ضرور کرتے ہیں۔ اور ان کا یہ سماجی شعور خاصا نکھرا ہوا لگتا ہے جس میں احساس کی گہرائی بھی ہے اور فکر کی بلندی بھی۔ فنّی اعتبار سے میراجی کے یہاں نظم کی صوتیات، اس کی بحر، وزن اور آہنگ میں فطری بہاؤ اور انفرادی رمزیت دیکھنے کو ملتی ہے۔

اس کے علاوہ میراجی نے آزاد نظم میں پہلی بار دیومالائی ہندی زبان کے الفاظ استعمال کیے اور اس خوبصورتی کے ساتھ کہ وہ کسی طرح بھی غیرمانوس یا اجنبی معلوم نہیں ہوتے۔ مثلاً ان کی مذکورۂ بالا نظم "حرامی" میں بھید، جیون، سکھ، دُکھ وغیرہ اپنے فطری رچاؤ کے ساتھ آتے ہیں اور نظم کے تاثّر کو دوبالا کر دیتے ہیں۔

میراجی اور راشد تک آزاد نظم ترقّی پسندی سے محفوظ رہی ہے۔ لیکن اس کے بعد ۱۹۶۰ء تک کا دور ترقّی پسندوں کا دور رہا ہے۔ جس میں اوڑھی ہوئی مقصدیت اور خطِ مستقیم کی شاعری کا خوف و ہراس ضرور ہے لیکن غیر جانب داری کا تقاضا یہی ہے کہ اس دور کو آزاد نظم کی توسیع و ترقّی کا ایک اہم دور مان لیا جائے۔ پھر بھی ایک مخصوص قسم کے شعرا کو ہی اس سہرے کا حق دار ٹھہرایا جا سکتا ہے کیونکہ جن تمام شعرا نے اس صنف کی ترقّی میں حصہ لیا ہے وہ سب ہی ترقّی پسند ضرور تھے لیکن ان میں سے کچھ نے ترقّی پسندی کے علاوہ اپنے منفرد لہجے اور جمالیاتی اسلوبِ نگارش کے ذریعہ اس صنف کو سجایا سنوارا۔ اور وہی آج تک ادب میں زندہ بھی ہیں۔

اس کا ایک روشن ثبوت یہ ہے کہ ترقّی پسند تحریک کے برسوں پہلے ختم ہو جانے کے

باوجود فیضؔ، مخدومؔ، اور ساحرؔ کی نظمیں آج بھی عوام کے سینوں میں محفوظ ہیں اور پڑھی جاتی ہے۔

اس دور کے جو سب سے زیادہ کامیاب شاعر رہے ہیں۔ وہ ہیں فیض احمد فیضؔ، حالانکہ فیضؔ کے لیے بھی یہی کہا جاتا ہے کہ وہ تکنیکی اعتبار سے اچھے آرٹسٹ نہیں۔ لیکن ان کے کلام میں وہ صفت ضرور موجود ہے جس کے سبب شاعر اپنے مجموعوں کی جگہ عوام کے سینوں میں محفوظ رہتا ہے۔ جس کے کلام کو دیکھ کر یہ تصدیق کی جاسکتی ہے کہ:

شاعری جزویست از پیغمبری

جہاں تک فیضؔ کی نظم گوئی کا تعلق ہے ان کے یہاں نظم کے Presentation میں ایک خاص قسم کی ٹیکنیک پائی جاتی ہے اور یہی ٹیکنیک بعد میں ان کے زیادہ تر ہم عصر شعرا نے بھی قبول کی ہے۔ ان کی مشہور نظم ''مجھ سے پہلے سی محبت مرے محبوب نہ مانگ'' خالص جمالیاتی پیرائے میں شروع ہوتی ہے اور آگے چل کر پھر اچانک جنگ اور خاک وخون میں لپٹے ہوئے اجسام کے تذکرے میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ اس طرح کی ٹیکنیک ان کے یہاں تقریباً ہر نظم میں ملتی ہے اور ان کی آزاد نظمیں بھی اس اسلوب سے مبرا نہیں ہیں۔ شاید اس اچانک تبدیلی کے سبب ہی وہ اچھے آرٹسٹ نہیں کہے جاتے۔ لیکن بقول ڈاکٹر بشیر بدر:

> ''ہمیں فیضؔ کو یہ کہہ کر قبول کر لینا چاہیے کہ ہر شاعر سبھی کو مطمئن کیوں کرے۔ اسے وہی سب کچھ اور اسی انداز میں کہہ لینا چاہیے جو وہ محسوس کرتا ہے اور جس طرح محسوس کرتا ہے۔''

فیضؔ کے یہاں گوکہ پُرانے الفاظ اور روایتی شاعرانہ پیشکش ہی دیکھنے کو ملتی ہے لیکن وہ اپنے ذاتی اور منفرد انداز سے اسے اپنا بنا لیتے ہیں۔ ان کی ایک نظم ''ایک منظر'' کا یہ منظر دیکھیے:

رہگزر، سائے، شجر، منزل ودر، حلقۂ بام

بام پر سینۂ مہتاب کھلا آہستہ
جس طرح کھولے کوئی بندِ قبا آہستہ

یہاں حلقۂ بام، سینۂ مہتاب، اور بندِ قبا پرانی تراکیب ہیں لیکن ایک منظر میں سمو کر انھوں نے ان تراکیب سے ایک ایسا مجموعی تاثر پیش کیا ہے جسے ہم احساس کی پیکر تراشی بھی کہہ سکتے ہیں۔ اسی نظم کا ایک اور منظر ملاحظہ فرمائیے:

جھیل میں چپکے سے تیرا کسی پتّے کا حباب
ایک پل تیرا، چلا، پھوٹ گیا آہستہ
بہت آہستہ، بہت ہلکا، خنک، رنگِ شراب
میرے شیشے میں ڈھلا آہستہ
آپ ہی آپ بنا اور مٹا آہستہ

پوری نظم میں لفظ آہستہ کی تکرار کو انھوں نے Typed ہونے سے بچائے رکھا ہے اور تاثر اپنی جگہ قائم رکھا ہے۔

یہاں میں جان بوجھ کر فیضؔ کی ان مشہور و معروف نظموں کی مثالیں پیش کرنے سے گریز کر رہا ہوں جو زباں زدِ عام ہے اور جن پر علمائے ادب نے بار بار لکھا ہے۔ مقصد صرف یہی ہے کہ ان نظموں کی ٹیکنیک میں انھوں نے جس Turning Point جس گریز سے کام لیا ہے وہ چونکا دینے والا ہے۔

فیضؔ کی اس ٹیکنیک کو ان کے علاوہ ساحرؔ لدھیانوی اور مخدومؔ محی الدین نے بھی کامیابی سے اپنایا ہے مخدومؔ کی ایک آزاد نظم ''اندھیرا'' کے پہلے دو مصرعے دیکھیے:

رات کے ہاتھ اک کاسۂ دریوزہ گری
یہ چمکتے ہوئے تارے، یہ دمکتا ہوا چاند

لیکن آگے چل کر یہی چمکتے ہوئے تارے اور دمکتا ہوا چاند مانگے کے اُجالے اور عزازیل کے کتّوں میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ کہتے ہیں:

اس اندھیرے میں وہ مرتے ہوئے جسموں کی کراہ
وہ عزازیل کے کتّوں کی کمیں گاہ
وہ تہذیب کے زخم
خندقیں
باڑھ کے تار
باڑھ کے تاروں میں الجھے ہوئے انسانوں کے جسم (الخ)
رات کے پاس اندھیروں کے سوا کچھ بھی نہیں

اس طرح ترقی پسند تحریک کے دوران کہی گئی آزاد نظموں میں دو تین خصوصیات ایسی ہیں جو

سب ہی شعرا کے یہاں مشترک ہیں:

(۱) نظموں کی ٹیکنیک میں چونکا دینے والا گریز

(۲) موضوعات کی یکسانیت (جنگ، آزادی، اور امن، وغیرہ)

(۳) مارکسی نقطۂ نظر کی تشہیر

اس کے علاوہ اسلوب میں بھی قریب قریب سب ہی شعرا نے ایک ہی طرح کا تاثر قائم رکھا ہے۔ میں نے فیض اور مخدوم کی مثالیں پیش کیں۔ اس دور کی آزاد نظموں کا مکمل فکری و فنی جائزہ لینے کے لیے آیئے دوسرے شعرا کو بھی کھنگالا جائے۔

سردار جعفری نے بھی اپنی شاعری میں کم و بیش اسی ٹیکنیک کا استعمال کیا ہے۔ ان کی نظم "اودھ کی خاکِ حسیں" برسات، جاڑوں، نرم لمحوں، اور تتلیوں سے شروع ہوتی ہے۔

گزرتی برسات، آتے جاڑوں کے لمحے

ہواؤں میں تتلیوں کی مانند اڑ رہے ہیں

لیکن آگے چل کر یہی تتلیاں تقدیر کے بھنور میں پھنس جاتی ہیں۔

غریب سیتا کے گھر پہ کب تک رہے گی راون کی حکمرانی

دروپدی کا لباس اس کے بدن سے کب تک چھنا کرے گا

شکنتلا کب تک اندھی تقدیر کے بھنور میں پھنسی رہے گی

اس دور کی آزاد نظموں میں ایک اور قابل قدر بات یہ تھی کہ اُردو شاعری جو متفرق اور لاتعداد سمتوں میں بھٹک رہی تھی اسے ایک نظریہ ملا۔ اور یہ نظریہ فنّی لحاظ سے کیسا بھی ہو لیکن مقاصد اور اغراض کے لحاظ سے سب ہی ترقی پسند شعرا ایک ہی پلیٹ فارم پر کھڑے تھے۔ ان شعرا نے مواد اور موضوع کو اسلوب اور ہیئت پر ترجیح دی اور سماجی ترقی، مادّی خوش حالی اور طبقاتی کشمکش پر زور دیا۔

لیکن یہ بھی ایک مصدّقہ امر ہے کہ سوچے سمجھے پلاٹ کے تحت کی گئی شاعری کو فطری ہرگز نہیں کہا جا سکتا چنانچہ تصنع اور خارجیت سے لبریز اس دور کی آزاد نظمیں سامعین کا داخلی حصہ بننے میں ناکام رہیں۔

ترقی پسند تحریک کے دوران ہی ایک ایسی بھی شاعری تھی جو پوری طرح فطری تھی اور جس میں عصری حسیّت بدرجہ اُتم موجود ہے۔ خود فیض اور مخدوم کے یہاں کچھ نظمیں

ایسی ہیں جن پر ترقی پسندی کا ذرا بھی اثر نہیں اور جو شاعر کی تمام تر فنی اور فکری خوبیوں کے ساتھ جلوہ نما ہوتی ہیں۔ مخدوم کی مشہور نظم "وصال" میں ان کا فطری اور فنی رچاؤ کھل کر سامنے آتا ہے:

دھنک ٹوٹ کر سیج بنی

جھومر چمکا

سناٹے چونکے

آدھی رات کی آنکھ کھلی

برہ کی آنچ کی نیلی لو

نے بنتی ہے

لے بنتی ہے (الخ)

گونگے سناٹے بول اُٹھے

گھونگھٹ، مکھڑے، جھومر، پائل

چمک دمک، جھنکار امر ہے

یار امر ہے

پیار امر ہے

اسی طرح احمد ندیم قاسمی کی نظم "عنفوانِ شباب" آزاد نظم کی ایک خوبصورت مثال ہے۔ کہتے ہیں:

شبنم آئینہ بدست آئی سرِ برگِ گلاب

ایک معصوم کلی

شاخساروں سے ہمک کر نکلی

آئینہ دیکھ کے شرمائی، لجائی، کانپی

جھرجھری لے کے سنبھلنا چاہا

لیکن احساسِ جمال

ایک کوندا ہے جو لپکے تو لپکتا ہی چلا جاتا ہے

اس کے علاوہ اور بہت سے شعرا کے یہاں آزاد نظم اپنے پورے جمال کے ساتھ ظہور پذیر ہوئی ہے۔ فنّی اعتبار سے اس دور کی نظمیں نہ صرف سلیس اور بامعنی ہیں۔ بلکہ جدید دور کے مقابلے میں الفاظ کے عارفانہ استعمال اور استعاروں اور تشبیہات میں قطعیت لیے ہوئے ہیں شاعر جس استعارے سے جو بات سمجھانا چاہتا ہے قاری یا سامع کا ذہن اس تک بہ آسانی اور فوراً پہنچ جاتا ہے۔ اس معاملے میں ضرور ترقّی پسند آزاد نظموں کی تعریف کی جانی چاہیے لیکن یہ امر بھی اپنی جگہ مسلّم ہے کہ اس دور کی جو خوبصورت نظمیں ہیں وہ ترقّی پسندی سے پوری طرح آزاد اور مبرّا ہیں۔ ان کی خوبصورتی میں ترقّی پسندی کا کسی طرح کا بھی کوئی دخل نہیں۔

ترقّی پسند تحریک سے آزاد ہونے کے بعد آزاد نظم کا کینوس اور زیادہ وسیع ہوا۔ ایک طے شدہ مرکز کے گرد، طے شدہ دائرے میں گھومنے والی آزاد نظم نے آزادی کی سانس لی اور اشتراکیت، سامراجیت اور مارکسزم کے موضوعات دھیرے دھیرے غائب ہونے لگے شعرا نے اس صنف کو انکشافِ ذات اور تلاشِ ذات کا ذریعہ بنایا۔

جدید دور کی آزاد نظموں کو سمجھنے سے پہلے بہتر ہوگا کہ جدیدیت کو سمجھ لیا جائے۔ ڈاکٹر شمیم حنفی اپنی کتاب ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' میں رقمطراز ہیں:

> ''جدیدیت سرّی اور ماورائی حقائق کی اہمیت سے ارضی رشتوں کے اثبات کے باوجود انکار نہیں کرتی اور پوری انسانی صورتِ حال، یا پورے آدمی کو اپنا موضوع بناتی ہے جو تہذیب کی برکتوں سے فیضیاب ہونے کے باوجود بھی اپنے وجود میں چھپے ہوئے وحشی کو پوری طرح رام نہیں کر سکا ہے، جو موت کو ایک فطری حیاتیاتی عمل سمجھتا ہے پھر بھی اس سے خوف زدہ رہتا ہے، جو توہمات کو ذہنی طور پر مسترد کرتا ہے لیکن ان کا شکار بھی ہوتا ہے، جو خوابوں کو بے بساط سمجھتا ہے لیکن ان کے سحر سے آزاد نہیں ہوتا، جو عقل سے ہراساں بھی ہے اور اس کا پرستار بھی، اور نتیجتاً ایک ازلی اور ابدی الجھن میں مبتلا ہے کہ اپنی حقیقت کا اصل سرا کہاں ڈھونڈھے۔'' (جدیدیت کی فلسفیانہ اساس ص ۵۶)

اس بیان کی روشنی میں اگر جدید اور ترقّی پسند آزاد نظموں کا تقابلی مطالعہ کیا جائے تو ایک بات

پوری طرح واضح ہو جاتی ہے اور وہ یہ ہے کہ جہاں ترقّی پسند شعرا نے طے شدہ اور کچھ مخصوص مقاصد پر ہی قلم اُٹھایا، وہاں جدید شعرا پوری انسانی صورتِ حال اور پورے آدمی کو اپنا موضوع بناتے ہیں۔ اور آج کے دور کا آدمی چونکہ یہ کہتا ہے کہ:

مرے مزاج میں بے معنیٰ الجھنیں ہیں بہت

مجھے ادھر سے بلانا جدھر نہ جاؤں میں

لہٰذا الجھے ہوئے آدمی کو الجھے ہوئے استعارات اور مبہم تشبیہات کے ذریعہ پیش کرنا جدید آزادنظم کا اسلوب بن گیا۔ لیکن اس کے باوجود میرے نزدیک آج کا دور آزادنظم کی توسیع و ترقّی کے لیے ترقّی پسند تحریک کے دور سے زیادہ سود مند اور خوبصورت ہے۔ کم از کم آج کے شاعر پر طے شدہ راستوں اور جبریہ لادی ہوئی مقصدیت کا بوجھ تو نہیں۔ لاسمتیت یا الجھنیں اس کی اپنی ہیں، راستہ اس کا اپنا ہے، احساسات اور جذبات پر کوئی پابندی نہیں اور خوش قسمتی سے وہ عصری مسائل سے بھی پوری طرح نہ صرف واقف ہے بلکہ انھیں محسوس بھی کرتا ہے اور انھیں اپنے فن میں الہامی طور پر استعمال بھی کرتا ہے۔

جدید دور کے آزادنظم گو شعرا میں جو نام سب سے پہلے اُبھرتا ہے وہ ہے اختر الایمان کا۔ اختر الایمان کی یہ خوبی رہی ہے کہ انھوں نے آزادنظم میں پہلی بار فرسودہ استعاروں اور علامتوں کو ترک کر کے تازہ و شگفتہ استعاروں اور علامتوں کا استعمال شروع کیا، ابہام سے پرہیز کرتے ہوئے انھوں نے صحت مند جدیدیت کی مثال قائم کی اور رمزیت و اشاریت کے باوجود سادہ اور سلیس آزادنظموں کی تخلیق کی۔ ان کی نظم ''باز آمد'' کا یہ بند اس کا ثبوت ہے:

تتلیاں ناچتی ہیں

پھول سے پھول پہ یوں جاتی ہیں

جیسے اک بات ہو، جو

کان میں کہنی ہو خاموشی سے

اور ہر پھول ہنسا پڑتا ہے سن کر یہ بات

جدید دور کی نظموں کی ایک اور خوبی جو اختر الایمان کے یہاں بھی ملتی ہے وہ یہ ہے کہ آج کی عصری حسیّت کا ٹچ (Touch) شاعر آج کی زبان اور آج کی خارجیت، داخلیت میں سمو کر پیش کرتا ہے۔ مثلاً اپنی نظم ''کل کی بات'' میں اختر الایمان کا یہ بند:

آنکھ جو کھولی تو دیکھا زمیں لال ہے سب
تقویت ذہن نے دی، ٹھہرو...... نہیں خون نہیں
پان کی پیک ہے یہ اماں نے تھوکی ہو گی

لیکن جدیدیت کی اس صحت مند روایت کو اختر الایمان کے بعد کے شعرا قائم نہیں رکھ سکے۔ جدید سے جدید تر کی تلاش نے آزاد نظم کو بھی وہی الجھنیں دیں جو اس دور کی دوسری اصناف شاعری کا حصہ بن چکی ہیں۔ الفاظ کی شکست دریخت، پیچیدہ اندازِ بیان، پیکر تراشی اور عجیب و غریب استعارات و تشبیہات نے آزاد نظم کو بھی اتنا ہی پیچیدہ بنا ڈالا جتنا کہ آج انسان خود ہے۔ محمد علوی کی نظم ''کون'' کا یہ بند ملاحظہ فرمائیے:

کبھی دل کے اندھے کنویں میں
پڑا چیختا ہے
کبھی ہڈیوں کی سرنگوں میں بتّی جلا کر
یونہی گھومتا ہے
مرے جسم میں کون ہے یہ
جو مجھ سے خفا ہے

یا عادل منصوری کی نظم ''لہو سبز، سیلاب آواگمن'' کا یہ حصہ:

لہو سبز، سیلاب آواگمن
ظفر جامنی، تیرگی تالیاں
کھر چکتے ہیں خوابوں کو ناخن نظر
مگر مفلسی
رائیگاں رت جگوں میں رطوبت رواں

ان نظموں میں ابہام اور بے ربط مصرعوں نے شاعر کے کلیہ کے کسی جزو کو بھی مفہوم کا جامہ نہیں پہنایا ہے۔ اور یہی سبب ہے کہ فنی اعتبار سے ان نظموں میں کوئی کشش نہیں۔ مشکل یہ ہے کہ آج کی نظم میں فراریت، تنہائی، گریز، شکست خوردگی، ناکامی اور انتشار کا پیش کرنا فطری تو ہے (کیونکہ یہی آج کے انسان کا سرمایہ ہے) لیکن آج کا شاعر اس سرمائے کو اظہار کے پیکر میں ڈھالنے کے لیے اتنے ہی مشکل اور پیچیدہ اسلوب اور الفاظ کا

استعمال کرتا ہے جتنی پیچیدہ کہ یہ صورتِ حال ہے۔ لیکن کچھ شعرا ایسے بھی ہیں جنھوں نے اس انتشار اور اس کرب کو بھی مناسب الفاظ اور خوبصورت اندازِ بیان کے ذریعہ موثر بنادیا ہے۔ ایسے ہی شاعروں میں سے ایک ندا فاضلی ہیں۔ ندا فاضلی نے اپنی آزاد نظموں کو لاسمتی اور الجھنوں کا شکار ہونے نہیں دیا ہے۔ ''خدا اور انسان'' کے موجودہ رشتے پر ان کی نظم ''لفظوں کا پل'' ملاحظہ فرمائیے!

لفظوں کا پل:

مسجد کا گنبد سونا ہے
مندر کی گھنٹی خاموش
جزوِدانوں میں لپٹے
سارے آدرشوں کو
دیمک کب کی چاٹ چکی ہے
رنگ
گلابی
نیلے
پیلے
کہیں نہیں ہیں
تم اس جانب
میں اس جانب
بیچ میں میلوں گہرا غار
لفظوں کا پل ٹوٹ چکا ہے
تم بھی تنہا
میں بھی تنہا

ندا فاضلی کی ہی طرح شہریار، مخمور سعیدی، مظفر حنفی اور پروین شاکر کے یہاں بھی آزاد نظموں کا ستھرا ذوق ملتا ہے۔ ان سب ہی جدید شعرا نے آزاد نظم میں اپنے دور کے تمام مسائل کو ان کی پوری کرختگی اور کرب کے ساتھ سمویا ہے لیکن بے معنی الجھنوں اور پیچیدہ

استعاروں کی جگہ سلیس اور خوبصورت انداز بیان کے ساتھ۔ خصوصاً اجمالی پیرایۂ بیان اس دور کی آزاد نظموں کے ایک خوش آئند مستقبل کی نشان دہی کرتا ہے۔

جیسا کہ عرض کیا جاچکا ہے، جدیدیت سرّی اور ماورائی حقائق کی اہمیت سے ارضی رشتوں کے اثبات کے باوجود انکار نہیں کرتی اور پوری انسانی صورتِ حال اور پورے آدمی کو اپنا موضوع بناتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ وہ پورا آدمی کون سا ہے؟ وہ جو تہذیب کی برکتوں سے فیضیاب ہونے کے باوجود اپنے اندر کے وحشی کو رام نہیں کر سکا ہے، یا وہ جو موت کو ایک فطری حیاتیاتی عمل سمجھتا ہے پھر بھی اس سے خود زدہ رہتا ہے یا وہ آدمی جو توہمات کو ذہنی سطح پر مسترد کرتا ہے لیکن ان کا شکار بھی ہے۔ جو خوابوں کو بے بساط سمجھتا ہے پھر بھی ان کے سحر سے آزاد نہیں ہوتا...... یا وہ جو عقل سے حراساں بھی ہے اور اس کا پرستار بھی۔

دراصل جدید دور کا انسان ان متضاد صورتوں کے نتیجہ میں ایک ایسی ازلی اور ابدی الجھن میں مبتلا ہے جس کے سبب اسے اپنی حقیقت کا اصل سراڈھونڈھنے میں انتہائی مشکل مراحل سے گزرنا پڑتا ہے اور اس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ وہ کیا ہے، کیوں ہے اور کون ہے؟ اس الجھے ہوئے جواب کی تلاش ہی دراصل جدیدیت کا اصل موضوع ہے اور اس موضوع کے تحت فراریت، تنہائی، گریز، شکست خوردگی، ناکامی اور انتشار کی زیریں لہریں جدیدیت کے دھاروں میں کار فرما رہتی ہیں اور جب ان تمام مسائل میں جکڑے ہوئے انسان کو شاعر کا احساس وجدانی سطح پر الفاظ کا جسم عطا کرتا ہے تو وہ اظہار ابہام سے پاک نہیں رہ پاتا۔ شاعر کے اس طرزِ عمل کو تجریدیت کا طرزِ عمل بھی کہا جاسکتا ہے۔ تجریدیت کے زیرِ اثر شاعر وضاحتی اور تجزیاتی اظہار سے دامن بچاکر شعوری طور پر اشاروں، علامتوں اور ابہام کے استعمال سے ایک معمّاتی کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔ جدید دور کی آزاد نظموں میں یہ طرزِ عمل شروع میں بہت زیادہ اور اب بھی گاہے گاہے دیکھنے کو ملتا ہے۔ حالانکہ آزاد نظم میں تجریدیت ۱۹۳۵ء کے آس پاس داخل ہوئی جب میراجی اور ن۔ م۔ راشد نے اس قسم کے تجربوں سے اس صنف کو روشناس کرایا۔ لیکن ان کے بعد ۱۹۵۵ء تک یعنی ترقی پسند تحریک کے دوران تجریدیت پوری طرح مفقود ہوگئی۔ ترقی پسند تحریک کے زوال کے بعد مجید امجد، اختر الایمان، بلراج کومل، خلیل الرحمٰن اعظمی اور ابنِ انشا وغیرہ نے تجریدی آزاد نظموں کی تخلیق کی اور تجریدیت کے قالب میں ایک نئی روح پھونکی۔

سوال یہ ہے کہ جدید آزاد نظم نگاروں نے نئے انسان کی اس الجھی ہوئی صورتِ حال کو علامت اور ابہام کی آمیزش سے تجریدیت کا جامہ ہی کیوں پہنایا؟ اس کا جواب آلِ احمد سرورؔ کی زبانی سنیے:

"ایک رُخ ذہنوں اور لکیر کے فقیروں کے لیے اس پیچیدگی اور غواصی کو سمجھنا مشکل ہے جو نئی شاعری کی خصوصیت ہے لیکن یہ ضروری ہے کیونکہ نئی شاعری فرد کی آزادی پر اصرار کرتی ہے اور اپنی پیچیدہ بات اپنی پیچیدہ زبان میں کہنے پر مجبور ہے۔ اس کے پیچھے پوری تہذیب اور تمام علوم وفنون کا کمایا ہوا ریاض شامل ہے۔" (جدیدیت تجزیہ وتفہیم۔ مرتب: مظفر حنفی، ص ۴۷۵)

آزاد نظموں میں تجریدیت کے اس رجحان کی وضاحت کے لیے مندرجۂ ذیل اقتباسات ملاحظہ کیجیے:

(۱) میں ترے در پر چمکتی چلمنوں کی اوٹ سے
سُن رہا ہوں قہقہوں کے دھیمے دھیمے زمزمے
کھنکھناتی پیالیوں کے شور میں ڈوبے ہوئے
منقلِ آتش گلی میں خرقہ پوش وپابہ گل
میں کہ اک لمحے کا دل
جس کی ہر دھڑکن میں گونجے دو جہاں کی تیرگی
زندگی اے زندگی! ——— مجید امجد (زندگی اے زندگی)

(۲) تحیّرات کا گلشن، نمو کا گورستان
یہ کائنات، یہ لیل ونہار، یہ افلاک
یہاں کے سارے سفید وسیاہ وسرخ کبود
معابد اور تراشے ہوئے بتوں کے خدا
مری نگاہ نے بخشی ہے زندگی ان کو
مری نگاہ نہیں ہے تو ان میں خاک نہیں ——— یوسف ظفر (معیارِ حسن)

(۳) ہر ایک سایہ
چلتی ہوا کا پُراسرار جھونکا ہے

جو دور کی بات ہے
دل کو بے چین کر کے چلا جائے گا
ہر کوئی جانتا ہے
ہواؤں کی باتیں کبھی دیر تک رہنے والی نہیں ہیں
کسی آنکھ کا سحر دائم نہیں ہے
کسی سائے کا نقش گہرا نہیں ہے ——— منیر نیازی (سائے)

(۴) کبھی دل کے اندھے کنویں میں
پڑا چیختا ہے
کبھی ہڈیوں کی سرنگوں میں بتی جلا کر
یونہی گھومتا ہے
مرے جسم میں کون ہے یہ
جو مجھ سے خفا ہے ——— محمد علوی (کون؟)

(۵) لہو سبز سیلاب آوا گمن
ظفر جامنی تیرگی تالیاں
کھرچتے ہیں خوابوں کو ناخن نظر
رائیگاں رتجگوں میں رطوبت رواں ——— عادل منصوری (لہو سبز سیلاب آوا گمن)

تجریدیت کا استعمال جدید آزاد نظم میں زبان کی جکڑ بندیوں کو توڑنے، محاورہ بندی سے دامن چھڑانے اور فارم کی تبدیلیوں میں بے باک تجربے کرنے کی اس تحریک کے زیرِ اثر ہوا جو ترقی پسند تحریک سے بغاوت کے طور پر سامنے آئی۔ اس بغاوت میں نئے انسان کی تمام تر الجھنوں کا احساس بھی شامل تھا اور انھی الجھنوں کے سبب (Nostalgia) یعنی یادوں سے لپٹے رہنے کا رجحان بھی نمایاں ہوا۔ مراجعت کی خواہش ظاہر ہے کہ اپنے حال سے مطمئن نہ ہونے کے سبب پیدا ہوتی ہے اور انسان یادوں میں کھو جاتا ہے۔ اختر الایمان کی نظم "ایک لڑکا" کا یہ بند دیکھیے:

مجھے ایک لڑکا، جیسے تند چشموں کا رواں پانی
نظر آتا ہے، یوں لگتا ہے جیسے اک بلائے جاں

مرا ہمزاد ہے ہر گام پر ہر موڑ پر جولاں
اسے ہمراہ پاتا ہوں، یہ سائے کی طرح میرا
تعاقب کر رہا ہے جیسے میں مفرور ملزم ہوں

آزاد نظم کی ہیئت اور آہنگ پر تفصیلی بحث اس مضمون میں پیش کی جاچکی ہے۔ یہاں میں مندرجہ بالا مثال کے ذریعے آزاد نظموں کے نثری نظم کی طرف مراجعت کے سفر کی اس شروعات کا ذکر کرنا چاہوں گا جو دراصل آزاد نظم میں آہنگ کے تجربوں کے طور پر وجود میں آئی اور رفتہ رفتہ اس سے ایک بالکل الگ صنف میں تبدیل ہو گئی۔ ثبوت کے طور پر اختر الایمان کی مندرجہ بالا نظم نثر کے اس اقتباس کے بطور پڑھیے:

"مجھے ایک لڑکا نظر آتا ہے
جیسے تند چشموں کا رواں پانی
یوں لگتا ہے جیسے اک بلائے جاں مرا ہمزاد ہے
ہر گام پر، ہر موڑ پر جولاں
اُسے ہمراہ پاتا ہوں
یہ سائے کی طرح میرا تعاقب کر رہا ہے
جیسے میں مفرور ملزم ہوں۔"

اس مثال سے واضح ہوتا ہے کہ نثری نظم دراصل آزاد نظم میں آہنگ کے تجربوں کے طور پر ہی وجود میں آئی۔

Nostalgia کے علاوہ تنہائی یا Alienation کا احساس جدید شاعری میں جتنی شدّت کے ساتھ اُبھر کر آیا ہے اتنی شدّت سے تو اجتماعیت بھی ترقی پسند شاعری میں سامنے نہیں آئی تھی۔ جدید آزاد نظموں میں اس احساس کی عکاسی مختلف ذہنی اور روحانی سطحوں پر نہایت شدّت کے ساتھ ہوئی ہے:

مری سمت دیکھو جہاں میں کھڑا ہوں
نہ بادل کا چھتنار مجھ پر کبھی خوب رو، پتیاں پھینکتا ہے
نہ جنگل کی کالی ردا ہی مجھے ڈھانپتی ہے
مرے چاروں جانب ہر اک چیز مٹیالی رنگت میں کھوئی ہوئی ہے

لہو منجمد
فضا پر بھی گرد کا سائبان ہے
زمیں ایک پھیلا ہوا خاک داماں ——— وزیر آغا (اعتراف)

شہری زندگی سے بے اطمینانی کا اظہار، گاؤں کی صاف ستھری فضا میں لوٹ جانے کا تصور مشینی زندگی سے بیزاری اور بیوی بچوں کے لیے وقت نہ نکال پانے کی مجبوری۔ غرض ان سبھی موضوعات پر جدید آزاد نظم گویوں نے کثرت سے طبع آزمائی کی اور اپنی اپنی انفرادی سطح پر ذاتی احساسات کی ہم آہنگی کے ساتھ ان مسائل کا ادبی اظہار کیا۔ شہریار ''عہدِ حاضر کی دِلربا مخلوق'' میں لکھتے ہیں:

اَدھ پھٹے پوسٹروں کے پیراہن
آہنی بلڈنگوں کے جسموں پر
کتنے دلکش دِکھائی دیتے ہیں
بس کی بے حس نشستوں پر بیٹھی
دن کے بازار سے خریدی ہوئی
آرزو، غم، امید، محرومی
پینٹ گڑیا، شمیز، چوہے دان
کیلے، امردو، سنگ ترے چاول
نیند کی گولیاں، گلاب کے پھول
ایک اک شے کا کر رہی ہے حساب
عہدِ حاضر کی دلربا مخلوق ——— شہریار (عہد حاضر کی دلربا مخلوق)

جدید شاعروں کی آزاد نظم نگاری کے انفرادی فنّی اور فکری رجحانات کا ذکر کیا جائے تو ان میں مختلف دھارے ملتے ہیں لیکن یہ سبھی دھارے ایک دریا میں ملک کر اسی سمندر کی جانب بڑھتے ہیں جس کی وسعت جدیدیت کے کوزے میں بند ہے مثلاً مجید امجد کی نظموں میں شاعر کے باطن کی دنیا خارج کے مظاہر سے منسلک اور ہم آہنگ ہے اور یہ ہم آہنگی دریافت، پھیلاؤ اور کشادگی کا ایسا احساس ہے جو اُن کی شخصیت میں مطمحِ نظر کی وسعت اور ایک مخصوص جذباتی ردِ عمل کے مجموعی تاثر سے پیدا ہوتی ہے۔ ان کے یہاں الفاظ کے رچاؤ میں

قریبی اشیا کے وجود کا گہرا احساس ہوتا ہے۔ مثلاً چمنیاں کلس، گلیاں، بس اسٹینڈ، پان، چائے کی پیالی، کھڑکیاں وغیرہ شاعر کے ماحول کا حصہ ہیں اور جذباتی سطح پر ان کی نظروں سے ماحول کا کوئی پہلو اوجھل نہیں۔ ان کی نظم "ہمسفر" کا ایک بند ہے:

طویل پٹری کے ساتھ رقصاں
مہیب پیڑوں کے گونجتے جھنڈ، دراز سایوں سے بچتی راہیں
کہ جن کی موہوم سرحدوں پر
نکل کے گاڑی کی کھڑکیوں سے تری نگاہیں، مری نگاہیں
الگ الگ آ کے تھم گئی ہیں
اور ایک اندازِ بے حسی میں مآلِ امروز سوچتی ہیں

اختر الایمان کے یہاں انتشار اور تصادم کی سطح سے بہت نیچے روح کی گہرائیوں میں پوشیدہ Tragic Plane یا روحانی سرمائے اور ابدی قدروں کی طرف مراجعت کا سفر بنیادی اور مرکزی نکتہ ہے۔ جس کے پھیلاؤ میں ان کی روحانی کشمکش اور نفسی کیفیات کا اظہار بہت خوب صورتی کے ساتھ ہوا ہے جس میں یاسیت کا پہلو بھی نمایاں ہے۔

بلراج کومل جیتے جاگتے لمحوں کے نظم نگار ہیں۔ ان کے یہاں ماضی سے زیادہ حال کے لمحوں کی عکاسی ہے جو اُن کے مستقبل کی نشاندہی بھی کرتے ہیں۔ لمحوں کے اس سفر میں وہ مشاہدوں اور تجربوں کے ساتھ ساتھ اُس لمحاتی کیفیت کو ابدیت کا رنگ دینے میں بھی کامیاب رہتے ہیں۔ "نخلستان" کا یہ حصہ ملاحظہ فرمایئے:

میں آوارہ صدیوں سے
میری راہ میں یادوں کی سرمست ہوا
صبحوں کے پیڑوں پر بکھری ہریالی
شاموں کے چشموں کے کنارے راتوں کے نورس غنچے
نیم شبی کے گھونگھٹ میں چہروں کے دلہن کے غمزے
نیند کی ٹھنڈی گھاس پہ خوابوں کی شبنم
میرے جامِ شکستہ میں
قطرہ قطرہ گرتی ہوئی لمحات کی مے

میرے ساز کی بھٹکتی ہوئی آوارہ نے

اپنی رو میں بہتا ہوں

میں منزل سے غافل اپنی راہ پہ چلتا رہتا ہوں

خلیل الرحمٰن اعظمی جدیدیت کے ابتدائی علمبرداروں میں سے تھے۔ حالانکہ ان کی شاعری ترقی پسند تحریک کے دور میں شروع ہو چکی تھی لیکن ان کی جدیدیت کی ابتدا ۱۹۶۰ء کے آس پاس ہوئی اور انھوں نے نئی نظم میں جدید رنگ کی خوبصورت چتر کاری کی۔ قدامت سے مکمل بغاوت ان کی شاعری کی اہم رو ہے جو انھیں نئے آدمی کی تلاش اور اس نئے آدمی کے لیے "نئی کتاب" لکھ لینے پر تیار کرتی ہے:

اور پھر یوں ہوا

ہم نے اپنے گھروں میں جلائے خود اپنے دیے

ہم نے بکھرے ہوئے خواب، ٹوٹے ہوئے آئینے

پھر سے جوڑے

بجھے جسم کی راکھ سے

سر اُٹھاتے ہوئے شعلے کو

اور اپنے چہرے میں اک اور چہرے کو دیکھا

پھر اپنے لہو کی صدائیں سنیں

اور اپنے لیے اپنی کتابیں لکھیں ــــ خلیل الرحمٰن اعظمی (اور پھر یوں ہوا)

زبیر رضوی مظہر امام اور مخمور سعیدی آزاد نظم کے ایسے جدید شعرا ہیں جن کا خمیر تو کلاسیکی شاعری سے اُٹھا لیکن ان کی آواز جدید شاعری کی معتبر آواز بن کر سامنے آئی۔ شاعری میں واضح مفہوم اور چمکتے دمکتے صاف وشفاف استعاروں اور علامتوں کے ذریعے ان شعرا نے ابہام کو رد کرتے ہوئے بہتر جدید نظموں کا دور شروع کیا اور افہام وتفہیم کی الجھنوں سے پیچیدہ بنا دینے کی جگہ معیاری لیکن صاف ستھری آزاد نظموں کی تخلیق کی۔ ان کے برعکس محمد علوی، عادل منصوری، کمار پاشی، ندا فاضلی اور شمس الرحمٰن فاروقی نے تجریدیت کا سلسلہ برقرار رکھا، حالانکہ ان کی نظموں میں ایمائیت کے پیرائے نے ابہام کا حسن بھی پیدا کیا ہے۔

عتیق اللہ، وزیر آغا، فہمیدہ ریاض، شہریار، وحید اختر، ساقی فاروقی اور انور سدید بھی

ان شعرا میں شامل ہیں جو پیچیدگی کے باوجود مفہوم پر زور دیتے ہیں۔

زبیر رضوی، مخمور سعیدی اور مظہر امام کے یہاں عصری آگہی میں ماضی کی تمام تر رعنائیاں، حال کی الجھنیں اور مستقبل کی نشاندہی بیک وقت موجود ہیں اور ابدیت کے نقوش اُبھارتی ہیں۔ زبیر رضوی کی نظمیں "علی بن متقی رویا" اور "شریف زادہ" ان کی تاریخیت کے پس منظر کی عمدہ مثالیں ہیں۔ اس کے علاوہ ان کے یہاں تہذیب اور سیاست کے مسائل پر بھی بہت سی نظمیں ہیں۔

مخمور سعیدی کی نظموں میں گہرا سماجی شعور، ذہنی بالیدگی اور کلاسیکیت کے عناصر کی ہم آہنگی ہے "چوراہے کا سپاہی" اور ان کی دوسری نظمیں اس امر کی دلیل ہیں۔ مظہر امام کی آزاد نظمیں اپنے وجود کے لیے Struggle اور سماجی مسائل سے نبرد آزما رہنے کی قوت پر فکروفن کے ساتھ تبصرہ کرتی ہیں۔ ان کی نظم "اکھڑتے خیموں کا درد" سے یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

جو اپنے خیمے میں بچ رہے گا

وہی علیہ السلام ہوگا

روز مرّہ کی زندگی کے چھوٹے سے چھوٹے واقعات اور ان میں حقیقت و تصوّر کے ڈرامائی تصادم سے تحیّر پیدا کر دینا اور افکار و عقائد سے آزاد رکھتے ہوئے موضوعات کو معصومانہ انداز میں پیش کر دینا آزاد نظم کا ایک ایسا پیرایۂ بیان ہے جو تقریباً سبھی جدیدیوں نے اپنایا ہے۔ اسی طرح تازہ خیالات، خوبصورت امیجری، نئی تشبیہیں اور نادر علامتوں نے جدید آزاد نظم کو سجایا سنوارا ہے۔ لیکن جدید دور کی آزاد نظموں میں حسّی پیکروں کی فراوانی ملتی ہے۔ احساسات کی تجسیم کا یہ رویہ جدیدیت کی خصوصی پہچان بن گیا ہے۔ کچھ مثالیں پیش ہیں:

سناٹوں کی سرگوشیاں

تلواریں لیے

صف بہ صف بڑھتی چلی آتی ہیں

—— شہریار (پہلی نظم)

میں قیدی ہوں اس لمحے، اس جھونکے کا

جو آنکھوں سے اوجھل ہے

مگر محسوس کرتا ہوں میں اس کے سخت ہاتھوں کو
کہ جس میں میرا جسم ناتواں
جکڑا ہوا ہے، پھڑ پھڑانا بھی ممکن نہیں

——کمار پاشی (برف کی پیاس)

چیخوں سے چکنے پاپوں کی ورشا ہو گی
لمبے لمبے قحط اُگیں گے

——صادق (پتن)

تمھاری دھوپ سایوں میں ڈھلے گی
تمھاری رات شبنم پر چلے گی
ضمیر زہر آلودہ کے چیونٹے
نہ رینگیں گے تمھاری بے حسی پر

——منیب الرحمٰن (تم اپنے خواب گھر پر چھوڑ آؤ)

آزاد نظم نگاروں کی جدید ترین نسل نے نئی معاشرتی جہتوں اور نئی لسانی ہیئتوں کی تشکیل کی ہے۔ اس نسل کا پہلا وار اس مشینی طرز اظہار پر ہوا جسے ترقّی پسندوں نے فروغ دیا تھا اور جدیدیت کے مؤیدین نے کسی حد تک اسے برقرار رکھا تھا۔ اس نسل میں پروین شاکر، ثروت حسین، شکیب نیازی، شاہد ماہلی، سعادت سعید، افضل احمد سیّد، اقبال مسعود، راشدہ شیریں، احتشام اختر، شین۔ کاف۔ نظام، شائستہ حبیب اور شہنشاہ مرزا وغیرہ کے نام سرِ فہرست ہیں۔

پروین شاکر حالانکہ خالص رومانی اور نازک موضوعات کی شاعرہ ہیں لیکن ان کی نظموں میں جو Poetic Approach ہے اسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اسلوب کی بے تکلّفی ان کی شاعری کا اہم وصف ہے اور یہ وصف جدید ترین آزاد نظم نگاروں میں تقریباً سبھی کے یہاں موجود ہے۔

ان نئے شعرا میں استعاراتی جہت کے بجائے سیدھی، واضح اور براہِ راست اظہار کی جہت زیادہ نظر آتی ہے۔ یہ رویّہ میرے خیال میں کوئی بہتر رویّہ نہیں ہے کیونکہ براہِ راست اظہار میں وہ تہہ داری اور خوبصورتی نہیں ہوتی جو استعاراتی پیرایۂ اظہار کے ذریعہ ممکن ہے۔ مثال کے طور پر:

ہم وہ ہیں
جنھیں پرزے بنا کر مشینوں میں چلایا گیا
دھواں بنا کر ملوں کی چمنیوں سے اُڑایا گیا

——شکیب نیازی (ایک نظم)

آج اخبار کی پہلی سُرخی
پچھلی تیس سالہ جدّوجہد کے
خوش گوار خاتمے کی خبر سنا رہی تھی

——شہنشاہ مرزا (یکم مئی ۱۹۷۵ء)

گھر کے آنگن سے
کھیتوں کی پگڈنڈیوں تک
دوڑتے ہوئے دو ننھّے منّے پاؤں
بھٹک گئے ہیں تار کول کی سڑکوں پر

——شاہد ماہلی (منظر پس منظر)

ان مثالوں سے واضح ہوتا ہے کہ یہ نسل کسی موضوع کو براہِ راست بیان کرنے میں زیادہ دلچسپی رکھتی ہے۔ اس کے علاوہ ایک اور خاص بات جو ان مثالوں سے واضح ہے، وہ ہے ان نظموں کی نثری نظم کی طرف مراجعت۔ اس نسل نے ماحول میں تحیّر، ڈرامائیت اور تجریدیت سے مکمل گریز کرتے ہوئے نثری قسم کی سیدھی اپروچ کا راستہ اپنایا ہے۔ یہ نسل اپنی انفرادی آزادی اور ایمائیت کے ادراک سے مالا مال ہے۔ لہٰذا ہر موضوع پر اپنی کھلی جانب داری کے اظہار میں بڑی بے باکی سے کام لیتی ہے:

وہ آئے تو
سب دیواریں آنکھوں کی گھنٹی کی آواز سے جاگ اُٹھیں
سب جسموں کی پیاس ہری ہو
کھول کے کھڑکی باہر بارش کر دوں خوشیوں کی
مٹی کے گھروندے جی اُٹھیں۔ وہ آئے تو

——شائستہ حبیب (خواب کی باتیں)

نئ نسل نے منظر نگاری کو بھی اپنے ہی طریقہ پر برتا ہے۔ ان کے یہاں مناظر (ناصر کاظمی کی طرح) Land Scapes میں نہیں ڈھلتے بلکہ کسی واقعہ کا حصہ ہوتے ہیں اور حکایت کو آگے بڑھانے میں معاون کے بطور استعمال ہوتے ہیں:

بند

اب ہونے کو ہے دن کا دریچہ
بس ابھی
اک سائیں سائیں
شہر میں
کرنے لگے گی گردشیں

—— شین۔ کاف۔ نظام (ایک نظم)

نئی نسل کے یہ رجحانات مستقبل میں آزاد نظم کو کیا روپ دیں گے یہ کہنا تو قبل از وقت ہوگا لیکن یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ نئی نسل جتنی تیزی سے نثری نظم کی طرف بڑھ رہی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مستقبل میں آزاد نظم کے آہنگ میں ضرور ضم ہو جائے گی۔

(مطبوعہ سہ ماہی ''انتخاب'' جنوری تا مارچ ۱۹۸۶ء)

○○

میر تقی میرؔ کے تخلیقی امتیازات

میرؔ غزل کے بڑے شاعروں میں سے ایک ہیں۔ ان کی غزل میں بعض خصوصیات ایسی ہیں جن کی بنا پر انھیں غزل کا سب سے بڑا شاعر کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ غالبؔ کے علاوہ میر کا کوئی ہم پلّہ نہیں۔ شخصیت کی ہمہ گیری، مضامین کی وسعت، زبان کا تنوع اور کیفیت کی کثرت میرؔ کو غالبؔ سے بڑا شاعر ثابت کرتی ہے۔ اُردو غزل کی تاریخ میں میرؔ کی اوّلیت اور اہمیت مسلّم ہے۔

میرؔ ۱۷۲۲ء میں اکبر آباد (آگرہ) میں پیدا ہوئے۔ بچپن صوفیانہ ماحول میں گزرا۔ گیارہ برس کے تھے کہ والد کا انتقال ہو گیا۔ روزگار کی تلاش انھیں سوتیلے بھائی کے ماموں خان آرزوؔ کے پاس دہلی لے آئی۔ وہاں انھوں نے علم وادب اور زندگی کے تعلّق سے بہت کچھ سیکھا۔ کسی وجہ سے خان آرزوؔ میرؔ سے ناراض رہنے لگے۔ یہ عرصہ ذہنی پریشانی میں گزرا۔ اسی عرصے میں میر کو جنون ہو گیا۔ ذہنی توازن درست ہوا تو رعایت خاں کی ملازمت میں آ گئے۔ وہاں بھی نباہ نہ ہو سکا تو امیر جاوید خاں کے ملازم ہو گئے۔ احمد شاہ ابدالی کا دلّی پر حملہ ہوا تو میر کو لکھنؤ جانا پڑا۔ وہاں انھوں نے نواب آصف الدولہ کی ملازمت کی۔ عمر کے آخری اکتیس برس لکھنؤ میں گزرے اور وہیں ۱۸۱۰ء میں انتقال ہوا۔

شاعری کو تخلیق کار کی سوانح حیات سمجھنا درست نہیں لیکن شاعر ذاتی تجربات اور مشاہدات سے بہر حال فیض اُٹھاتا ہے۔ میرؔ کی شخصیت ہمہ گیر تھی۔ انھوں نے زمانے کے بہت سرد و گرم دیکھے۔ کئی بار ترکِ وطن کیا۔ بہت سی ملازمتیں اختیار کیں۔ کئی جنگوں میں شریک رہے۔ بادشاہوں کے دربار دیکھے۔ فقیروں کی صحبتیں اُٹھائیں۔ عسرت اور بدحالی کے دن گزارے تو عیش و آرام بھی دیکھا۔ رندوں میں رند رہے اور صوفیوں میں صوفی۔ غرض زندگی اور تجربات کی اس ہمہ گیری نے ان کی شاعری کو بہت فیض پہنچایا۔ میرؔ کی

غزل میں واقعات کی کثرت، کرداروں کی بھیڑ بھاڑ مضامین کی وسعت، روزمرّہ سے دلچسپی، الفاظ کا تنوع اور احساس کی رنگارنگی، شخصیت کی اسی ہمہ گیری کی وجہ سے ہے۔

غزل میں میرؔ کے کارناموں کا مطالعہ کرتے ہوئے ہمیں یہ بھی ذہن میں رکھنا چاہیے کہ جب میرؔ نے شاعری شروع کی تو ان کے سامنے کامیاب غزل کا نمونہ موجود نہیں تھا۔ نثر کا کامیاب نمونہ (باغ و بہار) بھی ان کی عمر کے آخری حصّے میں سامنے آیا۔ میرؔ سے کچھ پہلے ولیؔ اور شمالی ہند کے ایہام گو شعرا (مثلاً آبروؔ، ناجیؔ، حاتمؔ، مظہرؔ وغیرہ) کا کلام ضرور تھا لیکن کلامِ میرؔ سے واضح ہے کہ میرؔ کو ان شعرا کی زبان اور طرز سے دلچسپی نہ تھی۔ اس اعتبار سے میرؔ کے بیشتر کارنامے اجتہاد کا درجہ رکھتے ہیں۔ یہ اجتہاد کیسا اور کتنا تھا اس کا اندازہ میر کی غزل گوئی کی درجِ ذیل خصوصیات سے ہوتا ہے:

(۱) روز مرّہ کا تخلیقی استعمال:

غزل میں روز مرّہ کے استعمال کی بہت سی مثالیں ملتی ہیں۔ داغؔ اور امیرؔ مینائی تو بہت بعد میں ہوئے، میرؔ ہی کے عہد میں سوداؔ، جرأت اور مصحفیؔ نے روز مرّہ کا کثرت سے استعمال کیا۔ ان تمام شعرا کی غزل میں روز مرّہ کا سطحی لطف تو بیشک ہے لیکن اس میں میر کی سی تخلیقی شان نہیں۔ میرؔ کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے روز مرّہ کی کاروباری، جامد اور اطلاعی زبان سے معنی آفرینی کا کام لیا۔ اسی روز مرّہ سے انھوں نے کلام میں تہہ داری اور پیچیدگی پیدا کی۔ اسی روز مرّہ کی زبان سے انھوں نے استعارے اور کنائے وضع کیے۔ یہی روز مرّہ ان کے یہاں رعایت اور مناسبت کا ذریعہ بنا۔ اسی سے انھوں نے قبولِ محال اور طنز کا قرینہ پیدا کیا۔ غرض وہ تمام وسائل، جن سے شاعری شاعری بنتی ہے، انھیں میر نے روز مرّہ سے حاصل کیا اور روز مرّہ کو تخلیقی زبان کے طور پر برت کر دکھا دیا۔ اس کے ثبوت میں میرؔ کے یہ اشعار دیکھے جا سکتے ہیں:

باؤ کے گھوڑے پہ تھے اس باغ کے ساکن سوار
اب کہاں فرہاد و شیریں، خسروِ گلگوں کہاں

یا

عشق ہمارے خیال پڑا ہے خواب گئی آرام گیا
جی کا جانا ٹھہر رہا ہے، صبح گیا یا شام گیا

یہاں اشعار کی تشریح مقصود نہیں لیکن ان حصّوں پر غور کیجیے جو روز مرّہ کی ذیل میں آتے ہیں۔ پہلے شعر میں "باؤ کے گھوڑے پر سوار ہونا" ایک محاورہ ہے۔ اس محاورے کے معنٰی ہیں "مغرور ہونا" لیکن باؤ کے معنٰی ہوا کے آئے ہیں لہٰذا اس کے دوسرے معنٰی ہوئے "جلدی میں ہونا" اب ذرا "ساکن" لفظ پر غور کیجیے۔ ساکن کا مطلب ہے "رہنے والا" لیکن ساکن ٹھہرے ہوئے کو بھی کہتے ہیں۔ کثیر المعنویّت (یعنی معنی آفرینی) تو محاورے اور لفظ "ساکن" سے ہی قائم ہو گئی۔ اب رعایت، مناسبت اور قولِ محال نیز طنز کا کرشمہ دیکھیے۔ گھوڑے کی رعایت سے سوار آیا ہے۔ لیکن ساکن اور سوار میں قولِ محال کا طنز ہے۔ جو ٹھہرا ہوا ہے وہ سوار کیسے ہو سکتا ہے۔ اور جو رہنے والا ہے، وہ غائب کیسے ہو گیا۔ دوسرے شعر میں بھی یہی صورت ہے۔ "جی کا جانا ٹھہر رہا ہے" پر غور کیجیے۔ اوّل تو یہ پورا فقرہ موت آنے کا استعارہ ہے۔ دوسرے کسی بات کا ٹھہرنا یعنی طے ہو جانا۔ لیکن جانا اور ٹھہرنا میں پھر قولِ محال ہے۔ یہاں محض دو اشعار پیش کیے گئے۔ میؔر کے کلام میں یہ عام صورتِ حال ہے اور ان کا پورا کلام روز مرّہ کے تخلیقی استعمال کی روشن ترین مثال ہے۔

(۲) **زبان کا تنوّع**:

اُوپر میؔر کی غزل میں روز مرّہ کے استعمال کی بات ہوئی۔ لیکن میؔر کی شعری زبان روز مرّہ تک ہی محدود نہیں ہے۔ ان کے کلام میں زبان کا جتنا اور جیسا تنوّع ہے وہ شاید ہی کہیں اور ہو۔ یہاں اختصار کے پیشِ نظر (اس تنوّع کی تفصیل میں جانے کی بجائے) چند اشعار وں اور مثالوں پر اکتفا کیا جاتا ہے۔

(الف) فارسی کے نادر فقرے / الفاظ:

(۱) ہیں مستحیل خاکہ سے اجزائے نو خطاں
کیا سہل ہے زمیں سے نکلنا نبات کا

(۲) اگرچہ سادہ ہے لیکن ربودنِ دل کو
ہزار پیچ کرے لاکھ لاکھ فند کرے

(ب) عربی کے نادر فقرے / الفاظ:

(۱) کچھ کم ہے ہولناکی صحرائے عاشقی کی
شیروں کو اس جگہ پر ہوتا ہے قشعریرہ

(۲) وصل کی دولت گئی ہوں تنگ فقر ہجر میں
یا الٰہی فضل کر یہ حور بعد الکور ہے

(ج) زیادہ تر فارسی بہت کم پراکرت:

(۱) شب فروغِ بزم کا باعث ہوا تھا حسنِ دوست
شمع کا جلوہ غبارِ دیدۂ پروانہ تھا

(۲) وہ زلف نہیں منعکسِ دیدۂ تر میر
اس بحر میں تہہ داری سے زنجیر پڑی ہے

(د) دکنی طرز:

(۱) لائی آفت خانقاہ و مسجد اوپر وہ نگاہ
صوفیاں دیں سے گئے سب شیخ ایماں سے گئے

(ہ) پوربی طرز:

(۱) جب سرراہ آوے ہے وہ شوخ
ایک عالم کا جان جاتا ہے

(۲) سنا جاتا ہے شہرِ عشق کے گرد
مزاریں ہی مزاریں ہوگئی ہیں

(و) فارسی میں پراکرت کا پیوند

(۱) تڑپنا بھی دیکھا نہ بسمل کا اپنے
میں کشتہ ہوں ''اندازِ قاتل کا اپنے''

(۲) کوئی ''عاشقوں بتاں'' کی کرے نقل کیا معیشت
انھیں ناز کرتے رہنا، انھیں جی نیاز کرنا

اوپر زبانِ میر کے تنوع کی چند مثالیں پیش کی گئیں۔ حقیقت یہ ہے کہ میر کی زبان کے تنوع کا مکمل احاطہ کرنے کے لیے ایک دفتر درکار ہے۔

(۳) مرکزی کردار کی انفرادیت:

غزل کا مرکزی کردار عاشق کا کردار ہے۔ کلاسیکی غزل کی رسومیات میں عاشق کی خصوصیات تقریباً معیّن ہیں۔ وہ ایک خیالی لیکن مثال کردار ہے۔ اس سے بڑا عاشق کوئی

نہیں۔ اس سے زیادہ سچا وفادار، بہادر، جفاکش، جفاجو اور دنیا کی رسموں سے بغاوت کرنے والا بھی کوئی نہیں۔ کلاسیکی غزل میں عاشق کی انھی خصوصیات کو ہر شاعر نے برتا اور مستحکم کیا ہے۔ فرق اس کردار کو پیش کرنے کے انداز میں ہے۔ مثال کے لیے غالبؔ نے عاشق کی ان رسومیاتی خصوصیات کو انتہا کی سطح پر برت کر اسے ایک Ideal بنا دیا ہے۔ میر کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اسی رسومیاتی عاشق کو ایک تشخص، ایک انفرادیت بخش دی ہے۔ یعنی وہ کردار ہمیں اپنی ہی دنیا کا ایک عام انسان نظر آتا ہے۔ وہ کاغذی اور خیالی ہوتے ہوئے بھی حقیقی نظر آتا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ بعض نقادوں نے میرؔ کی غزل کو ان کی سوانح حیات قرار دیا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے۔ میر نے اس رسومیاتی عاشق کو حقیقی کردار بنانے کے لیے بہت سے حربوں کا استعمال کیا ہے۔ مثال کے لیے۔

(الف) مطلعوں میں "میرؔ جی"، "میر صاحبؔ" یا "میرؔ" کا تخاطب:

(۱) جو اس شور سے میر روتا رہے گا
تو ہمسایہ کاہے کو سوتا رہے گا

(ب) معشوق سے براہِ راست خطاب:

(۱) وجہِ بے گانگی نہیں معلوم
تم جہاں کے ہو واں کے ہم بھی ہیں

(۲) دل وہ نگر نہیں کہ پھر آباد ہو سکے
پچھتاؤ گے سنو ہو یہ بستی اُجاڑ کر

(ج) انکشافی لہجہ:

(۱) آخر عدم سے کچھ بھی نہ بگڑا مرا میاں
مجھ کو تھا دستِ غیب پکڑ لی تری کمر

(۲) ناسازی و خشونت جنگل ہی چاہتی ہے
شہروں میں ہم نہ دیکھا بالیدہ ہوتے کیکر

(د) واسوخت، طنز، شکایت

(۱) کیا رکھتیں یہ تم سے توقع خاک سے آکے اُٹھاؤ گے
راہ میں دیکھو افتادہ تو اور لگاؤ ٹھوکر تم

(۲) جو وجہ کوئی ہو تو کہنے میں بھی کچھ آوے
باتیں کرو ہو بگڑی منہ کو بنا بنا کر

(ہ) عاشق کا واحد غائب میں ذکر

(۱) تم کہتے ہو بوسہ طلب تھے شاید شوخی کرتے ہو
میرؔ تو چپ تصویر سے تھے یہ بات انھوں سے عجب سی ہے

(۲) گھر کے آگے سے ترے نعش گئی عاشق کی
اپنے دروازے تلک تو بھی تو آیا ہوتا

(و) معشوق بطور متکلم:

(۱) کاہے کو میں نے میرؔ کو چھیڑا کہ ان نے آج
یہ دردِ دل کہا کہ مجھے دردِ سر رہا

(۲) کہنے لگا کہ شب کو میرے تئیں نشہ تھا
مستانہ میرؔ کو میں کیا جان کر کے مارا

(ز) عاشق کے بارے میں عوام کی گفتگو

(۱) میرؔ صاحب رُلا گئے سب کو
کل وے تشریف یاں بھی لائے تھے

(۲) ایک پریشاں طرفہ جماعت دیکھی چاہنے والوں کی
جینے کے خواہاں نہیں ہیں مرنے کو تیار ہیں سب

(ح) جنسیت اور لذت:

(۱) وے کپڑے تو بدلے ہوئے میرؔ اس کو کئی دن
تن پر ہے شکن تنگیِ پوشاک سے اب تک

(۲) جس جائے سراپا میں نظر جاتی ہے اس کے
آتا ہے مرے جی میں یہیں عمر بسر کر

اختصار مانع ہے ورنہ ایسے سینکڑوں شواہد ہیں جن کی بنا پر میرؔ کی غزل کا رسومیاتی عاشق ایک حقیقی اور منفرد کردار نظر آتا ہے۔ کلامِ میرؔ سے اس کردار کی جو خصوصیات اُبھرتی ہیں وہ کسی بھرپور انسان کی تصویر پیش کرتی ہیں۔ وہ جذبات اور محسوسات کا انسان

ہے۔ وہ صوفی بھی ہے رند بھی۔ وہ دوسروں پر بھی ہنستا ہے، خود پر بھی۔ وہ عشق بھی کرتا ہے دنیادار بھی ہے۔ اس میں وقار بھی ہے پھکڑپن بھی۔ وہ الم زدہ، شکست خوردہ بھی ہے، فاتح اور شہید بھی۔ اس میں نفاست بھی ہے، جنس زدگی بھی۔ غرض غزل کا جیسا زمینی اور اصلیت پر مبنی عاشق میؔر کے یہاں ہے کہیں اور نہیں۔

(۴) زمینی تخیل

اب تک میؔر کی غزل گوئی کو جو خصوصیات بیان کی گئیں ان سے واضح ہو گیا ہو گا کہ میؔر کا تخیل زمینی یعنی Concrete ہے۔ میؔر کے تخیل کو غالؔب کے تخیل کے مقابل رکھ کر دیکھا جائے تو یہ زمینیت پوری طرح روشن نظر آتی ہے لیکن یہاں تقابل کا موقع نہیں۔ پھر بھی دو مثالوں سے یہ فرق واضح کیا جا سکتا ہے۔ ان اشعار پر غور کیجیے:

(۱) غالؔب مجھے ہے اس سے ہم آغوشیِ آرزو
جس کا خیال ہے گلِ جیبِ قبائے گل (غالبؔ)

(۲) خانہ آبادی ہمیں بھی دل کی یوں ہے آرزو
جیسے جلوے سے ترے گھر آرسی کا بھر گیا (میؔر)

دونوں تقریباً ایک ہی طرح کے شعر ہیں۔ غالؔب نے ہم آغوشی کی آرزو کے لیے "گلِ جیبِ قبائے گل" کی تشبیہ سے کام لیا ہے۔ گل کی قبا، اس قبا کی جیب اور پھر اس جیب کا گل ..... یہ تجریدیت غالؔب کے تخیل کی پہچان ہے۔ اس کے برعکس میؔر نے آرسی کی تشبیہ کا سہارا لیا ہے جو تجریدیت سے خالی ہے۔ ایک ایک شعر اور دیکھیے:

(۱) کس دل پہ ہے عزمِ صفِ مژگانِ خود آرا
آئنے کے پایاب سے اتری ہیں سپاہیں (غالبؔ)

(۲) نیزہ بازانِ مژہ میں دل کی حالت کیا کہوں
ایک ناکسی سپاہی دکھنیوں میں گھر گیا (میؔر)

غالؔب نے آئینے میں پایاب کو فرض کیا ہے اور پھر مژگاں کی سپاہ کو اسے پار کرتا ہوا دکھایا ہے۔ غیر معمولی تشبیہ ہے لیکن تجریدی۔ میؔر کی تشبیہ بھی غالؔب سے کم غیر معمولی نہیں۔ لیکن میؔر کو غیر مرئی اشیا سے دلچسپی نہیں۔ انھوں نے نیزہ بازانِ مژہ کو مراٹھی فوج سے اور دل کو ناکسی سپاہی سے تشبیہ دی ہے۔

میؔر کے اس زمینی تخیل نے ان کی غزل میں بہت سے اوصاف کو راہ دی ہے۔ میر کی غزل کا عاشق بطور انفرادی کردار پیش نہ ہوتا اگر میؔر کو مرئی اشیا سے دلچسپی نہ ہوتی۔ اگر میؔر کا تخیل زمینی نہ ہوتا تو انھیں روزمرّہ کی زبان سے اتنا شغف نہ ہوتا۔ ان کے یہاں حسّی تلازمات کی فراوانی، تصوّف کے ساتھ مجازی عشق بلکہ جنسیت اور امرد پرستی کا ہونا، حزن کے ساتھ مزاح، طنز اور پھکڑ پن، اور فارسی کے ساتھ پراکرت کا جوڑ...... سب اسی وجہ سے ہے کہ ان کا تخیل تجریدی نہیں زمینی اور حقیقی ہے۔ کرداروں کی بھیڑ، مکالمے کی تکنیک اور واقعات کی کثرت بھی اسی زمینی صفت کی وجہ سے ہے۔

(۵) **کیفیت**:

میؔر کی شعریات میں معنی آفرینی بنیادی چیز ہے لیکن معنی آفرینی دوسرے شعرا کے یہاں بھی اساسی حثیت رکھتی ہے۔ میر کا امتیاز یہ ہے کہ وہ معنی آفرینی کے ساتھ کیفیت بھی پیدا کر لیتے ہیں جو ایک مشکل کام ہے۔ اگر یہ کام مشکل نہ ہوتا تو غزل کے دوسرے شعرا کے یہاں بھی کیفیت اور معنی آفرینی بیشتر اشعار میں ساتھ ساتھ نظر آتیں۔ ہمارے یہاں ہوتا یہ ہے کہ شعر یا تو کیفیت کا حامل ہوتا ہے یا کثیر المعنویت کا گویا تہہ داری اور کیفیت دو متضاد چیزیں ہیں۔ معنی آفرینی سے مراد شعر میں ایک سے زائد معنیٰ کا قرینہ پیدا کرنے سے ہے۔ کیفیت اس صورت کو کہتے ہیں جب شعر اپنے قاری کو فوری جذباتی گرفت میں لے لے یعنی شعر کا جذباتی اور تاثراتی ردِ عمل فوری اور بھرپور ہو۔ کیفیت کے شعر میں کثیر المعنویت کا قرینہ ایک اعجاز ہے جو غالبؔ جیسے بڑے شاعر کے یہاں بھی نہیں کے برابر ہے۔ میر کا کلام اس اعجاز کی نمایاں مثال ہے۔ ان کا ایک مشہور شعر ہے:

مت سہل ہمیں جانو پھرتا ہے فلک برسوں
تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں

کیفیت کا عمدہ شعر ہے۔ لیکن معنیٰ کی کثرت بھی ہے۔ لفظ ''پھرتا'' سے ہی تین معنی نکلتے ہیں۔ گھومنا، گشت کرنا اور مارا مارا پھرنا۔ اسی طرح ''خاک کا پردہ'' فقرہ ہے کہ فلک کے مارا مارا پھرنے سے خاک کا تعلق بنتا ہے، دوسری بات یہ کہ انسان خاک سے بنا ہے۔ معنیٰ کی دو جہات یہ بھی ہیں کہ ایک تو فلک کے برسوں پھرنے سے انسان بنتا ہے یعنی آدمی بہت ہیں انسان کم۔ دوسری جہت یہ ہے کہ یہ دنیا فوراً نہیں بنادی گئی ہے، فلک برسوں پھرا ہے

تب یہاں انسان پیدا کیا گیا ہے یعنی پہلے دنیا کو انسان کے قابل بنایا گیا اور تب انسان کو پیدا کیا گیا۔ میر کے کلام میں ایسے اشعار کی تعداد بے شمار ہے جو کیفیت اور معنی آفرینی کے بہ یک وقت حامل ہیں۔ بعض مثالیں بغیر وضاحت کے پیش کی جاتی ہیں:

شہاں کہ کحل جواہر تھی خاکِ پا جن کی　　انھیں کی آنکھوں میں پھرتی سلائیاں دیکھیں

جہاں اب خارزاریں ہو گئی ہیں　　یہیں آگے بہاریں ہو گئی ہیں

اس کی گلی کی خاک سبھوں کے دامنِ دل کو کھینچے ہے
ایک اگر جی لے بھی گیا تو آتے ہیں مر جانے دو

دیکھ تو دل کہ جاں سے اُٹھتا ہے　　یہ دُھواں سا کہاں سے اٹھتا ہے

(۶) مضامین کا تنوع:

میر ہمارے ان شعرا میں ہیں جو شخصیت اور شاعری دونوں میں ہمہ گیر ہیں۔ ان کی غزل میں تجربات کی اتنی کثرت ہے کہ حیرت ہوتی ہے۔ تجربات کی کثرت مضامین کے تنوع کا سبب بنتی ہے۔ اوپر میر کی غزل کی جو خصوصیات بیان کی گئیں ان میں میر کی ہمہ جہتی اور ہمہ گیری کا بار بار ذکر ہوا ہے۔ یہ ممکن نہیں کہ میر کے تمام شعری مضامین اور تجربات کو ایک مضمون یا ایک کتاب میں سمیٹا جا سکے۔ البتہ اشارے کے طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ عشقیہ شاعری، سماجی عناصر اور تہذیبی سروکار سے متعلق کون سا موضوع ہے جو میر کے یہاں موجود نہیں۔ ان کے یہاں عشقِ حقیقی بھی ہے عشقِ مجازی بھی۔ وہ پاکباز بھی ہیں رند بھی۔ وہ غزل میں عورت کا ذکر بھی کرتے ہیں لڑکوں کا بھی۔ وہ سنجیدہ بھی ہیں طنز نگار اور مزاح نگار بھی۔ ان کے یہاں وقار اور انا بھی ہے تو ذلّت اور ناکامی بھی۔ وہ محزوں اور غم زدہ بھی ہیں تو وصل کا لطف بھی بیان کرتے ہیں۔ ان کے یہاں محویت اور خود سپردگی بھی ہے، جنسیت اور عریانیت بھی۔ ان کی غزل انسانی تعلقات کا استعارہ بھی ہے، انسان کی بے بضاعتی کا اشارہ بھی۔ غرض تجربات اور مضامین کی ایک بھیڑ ہے کہ جو دیوانِ میر کے پہلے صفحے سے آخری صفحے تک پھیلی ہوئی ہے۔ مضامین اور تجربات کے اس تنوع اور کثرت کو چند اشعار کی مثالوں میں سمیٹنا ناممکن ہے لہٰذا یہاں مثالوں سے حذر

کیا جاتا ہے۔

(۷) شور انگیزی:

میرؔ کے بارے میں غزل کے ابتدائی ناقدین کا یہ خیال بالکل غلط ہے کہ وہ نرم یا دھیمے لہجے کے شاعر ہیں۔ یہ خیال غالباً اس لیے وضع کیا گیا کہ ایک دوسرے غلط خیال یعنی میرؔ کی محزونیت اور رونے دھونے کو ثابت کیا جاسکے۔ یہ کہا جاچکا ہے کہ میرؔ کا کلام تجربات کے تنوع اور ہمہ گیری سے مزین ہے۔ ان کی غزل میں حزن وملال ہی سب کچھ نہیں ہے لیکن حزن وملال ہے ضرور۔ اور وہ اس لیے ہے کہ میر جس معاشرے کے فرد تھے اور جس شعریات کا وہ اتباع کررہے تھے اس شعریات میں کائنات کا ایک ایسا تصوّر تھا جو ہجر و فراق کو انسان کا مقدّر جانتا تھا اور جس کو یقین تھا کہ دنیا اور کائنات کو بدلا نہیں جاسکتا۔ انسان کے بس میں کچھ نہیں اور دنیا کے معاملات پر اس کا کوئی اختیار نہیں۔ اس مجبوری کے باوجود اور تمام محزونی کے ہوتے ہوئے بھی میرؔ کا لہجہ نرم، پست اور دھیما نہیں ہے اور ہو بھی نہیں سکتا تھا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ میرؔ کی تہذیب میں شعر کتابوں یا رسالوں میں چھپنے کی نہیں، بہ آوازِ بلند پڑھے جانے کی چیز تھا۔ جو شاعری بلند آواز سے سنانے کے لیے لکھی جائے اس میں بلند خوانی کے آداب کا لحاظ لامحالہ رکھا ہی جائے گا۔ میرؔ کے یہاں بھی ایسا ہی ہے۔ ان کے اشعار میں قافیے کی صفائی اور وضاحت پر زور ہے۔ اس کی ادائیگی تاکید کے ساتھ ہوتی ہے۔ الفاظ میں ایک خاص طرح کا وقفہ اور ردیف کی ادائیگی بھی اہمیت رکھتے ہیں۔ ان کی غزل میں جگہ جگہ 'بھی'، 'ہی'، 'کچھ'، 'تو' وغیرہ کا صرف اور ان کی ادائیگی بھی اسی بلند آہنگی کا ثبوت ہے۔ ایک مثال دیکھیے:

دل کی بیماری سے خاطر تو ہماری تھی جمع
لوگ کچھ یونہی محبّت سے دوا کرتے تھے

اس شعر میں "تو"، "کچھ" اور "یونہی" نہ صرف بلند آہنگی کو ثابت کرتے ہیں بلکہ شعر کی معنوی تہہ داری کی بنیاد ہیں۔ یہ بات طے ہے کہ شعر کا آہنگ شعر کے معنیٰ سے الگ نہیں ہوسکتا۔ یعنی جیسے معنیٰ ہوں گے ویسا ہی آہنگ ہوگا۔ میر کا کلام شور انگیز ہے۔ شور انگیزی کے معنیٰ ہیں بات کو اس طرح کہنا کہ اس میں شدّت اور جذبے کا جوش انتہا پر ہو۔ ایسا کلام بادی النظر میں کسی فوری صورتِ حال پر رائے زنی معلوم ہوتا ہے لیکن دراصل یہ جذبے

کی شدّت کی وجہ سے ہوتا ہے، رائے زنی کی وجہ سے نہیں۔ ایک مثال دیکھیے:

دلّی کے نہ تھے کوچے، اوراقِ مصوّر تھے
جو شکل نظر آئی، تصویر نظر آئی

شعر میں بظاہر رائے زنی ہے لیکن جذبے کی شدّت بنیادی چیز ہے گویا جذبے کی شدّت کو اُبھارنے کے لیے ہی یہ رائے زنی ہو رہی ہے۔ میرؔ کے کلام میں بلند آہنگی اور شور انگیزی کثرت سے ہے۔

(۸) رعایت اور مناسبت:

رعایتوں کے سلسلے میں دبستانِ لکھنؤ کے شاعروں کو بہت بدنام کیا گیا ہے۔ یہ شاید اس وجہ سے ہے کہ ہمیں اپنی شاعری کی بنیادی قدروں کا علم نہیں۔ ہم رعایت کو بُرا سمجھتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ کلاسیکی اردو غزل کی بنیادی قدر معنی آفرینی ہے اور کلام میں ایک سے زائد معنیٰ کا قرینہ پیدا کرنے کے لیے رعایت کا ہونا ضروری ہے۔ رعایت کی مثال وہ تمام صنعتیں ہیں جو صنائعِ لفظی کے نام سے مشہور ہیں۔ معنوی رعایت کی روشن مثال ایہام ہے۔ میر جو رعایت کے بغیر لقمہ نہیں توڑتے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ معنی آفرینی کے شاعر ہیں اور رعایت و مناسبت ایسی شاعری کا بنیادی اسلوب ہے۔ میرؔ کا مشہور شعر ہے:

فقیرانہ آئے صدا کر چلے
کہ میاں خوش رہو ہم دُعا کر چلے

کیفیت کے ساتھ معنی آفرینی کا بھرپور شعر ہے لیکن اس وقت تشریح مقصود نہیں صرف یہ دیکھیے کہ شعر کا پہلا لفظ فقیرانہ ہے۔ اسی کی رعایت سے ''صدا'' آیا ہے۔ صدا کی مناسبت سے ''دعا'' اور دعا کی مناسبت سے ''میاں خوش رہو'' کا فقرہ ہے۔ شعر میں جتنے الفاظ ہیں سب ایک دوسرے کے مناسب اور موزوں ہیں۔

(۹) معنی آفرینی:

معنی آفرینی کلاسیکی اُردو غزل کی بنیاد ہے۔ یہ میرؔ سے غالبؔ تک تمام شعرا کی شاعری میں اساسی جمالیاتی قدر کے طور پر موجود ہے۔ معنیٰ آفرینی کے معنیٰ ہیں شعر کو اس طرح ترتیب دنیا کہ اس میں ایک سے زائد معنیٰ کا قرینہ پیدا ہو جائے۔ معنیٰ کی کثرت شعر کی بڑی خوبی ہے وجہ یہ ہے کہ شعر کا مقصد معنیٰ کی ترسیل ہے اور کم لفظوں میں زیادہ تاثیر کے ساتھ

جتنے زیادہ معنیٰ کی ترسیل ہو گی شعر کا مقصد اتنا ہی بہتر ڈھنگ سے پورا ہو گا۔ میرؔ نے معنی آفرینی کا کوئی ذریعہ، کوئی حربہ نہیں چھوڑا ہے۔ وہ تو کیفیت والے اشعار میں بھی معنیٰ کی کثرت کا قرینہ رکھ دیتے ہیں جبکہ کیفیت میں اس کی کم سے کم گنجائش ہوتی ہے۔ معنیٰ آفرینی کے لیے استعارہ سازی سب سے عمدہ طریقہ ہے۔ استعارے میں کثیر المعنویت فطری طور پر ہوتی ہے وجہ یہ ہے کہ استعارے کے کم سے کم دو معنی ہر حال میں ہوتے ہیں ایک لغوی اور دوسرے مجازی۔ محاورے اور ضرب الامثال کی حیثیت بھی استعارے ہی کی ہے۔ میرؔ نے محاوروں کو عموماً استعارۂ معکوس کے طور پر برتا ہے یعنی وہ محاورے کو پہلے لغوی معنی میں استعمال کرتے ہیں اور پھر اسی سے استعاراتی معنیٰ کا قرینہ نکالتے ہیں، مثال کے لیے:

باؤ کے گھوڑے پہ تھے اس باغ کے ساکن سوار
اب کہاں فرہاد و شیریں خسروِ گلگوں کہاں

''باؤ کے گھوڑے پر سوار ہونا'' محاورہ ہے جس کے معنی ہیں بہت مغرور ہونا لیکن باؤ کے معنی ہوا کے ہیں اور ہوا پر سوار ہونا کے معنی شتابی / جلدی کے ہیں۔ اس طرح شعر کے دو معنیٰ بہ آسانی قائم ہو گئے۔

معنی آفرینی کا ایک ذریعہ رعایت ہے جس کا ذکر علیحدہ سے کیا جا چکا ہے۔ رعایت کے علاوہ انشائیہ اسلوب میں بھی معنی کی کثرت ہوتی ہے۔ ہمارے یہاں غالب نے اس اسلوب کو سب سے زیادہ برتا ہے۔ میرؔ نے بھی انشائیہ کا استعمال زیادہ نہ ہی، کیا ضرور ہے:

کن نیندوں اب تو سوتی ہے اے چشمِ گریہ ناک
مژگاں تو کھول شہر کو سیلاب لے گیا

میرؔ ان شاعروں میں سے ہیں جن کی شاعری کی خوبیاں ایک مضمون تو کیا ایک کتاب میں بھی پوری طرح نہیں سموئی جا سکتیں۔ شاعری کی عمومی خصوصیات کو بھی شامل کر لیا جائے تو یہ تفصیل مزید بڑھ جائے گی۔ یہاں مختصر اً میرؔ کی غزل گوئی کی انھیں خصوصیات کا احاطہ کیا گیا ہے جو میر کا طرۂ امتیاز ہیں۔

OO

''عمرِ گزشتہ کا حساب'' اور تعینِ قدر کا مسئلہ

مخمورؔ سعیدی ہمارے عہد کے غالباً واحد شاعر ہیں جن کی شاعری نظریاتی جبر اور تنقیدی خانہ بندی کی روش کو سختی کے ساتھ رد کرتی ہے۔ ان کی غزلوں اور نظموں کے کلّیات ''عمرِ گزشتہ کا حساب'' کو پڑھتے ہوئے بار بار احساس ہوتا ہے کہ وہ صرف آج کے شاعر نہیں ہیں بلکہ آج کے ساتھ ساتھ وہ گزشتہ اور آئندہ کل کے شاعر بھی ہیں۔ عصری مسائل کی شاعرانہ دریافت کے باعث وہ سو فیصد آج کے شاعر ہیں لیکن ان کا آج صرف اور صرف جدیدیت نہیں ہے۔ وہ جدیدیت کے مثبت پہلوؤں کو پوری توانائی کے ساتھ اپناتے ہیں لیکن کلاسیکی صلابت کو ہرگز ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ ایک مثال دیکھیے:

جو چل پڑے ہیں کشتیِ موجِ رواں لیے
چادر ہوا کی ان کے لیے بادبان ہے

یہ شعر انسان کی بے سر و سامانی کا استعارہ ہے۔ اس کا رجائی آہنگ اور مانوس لفظیات میں ایک تازہ پیکر کی تشکیل اسے غیر معمولی شعر بنانے کے لیے کافی ہے لیکن معاملہ اتنا ہی نہیں ہے۔ ذرا الفاظ کے انسلاکات، مناسبتیں اور رعایتوں پر غور کیجیے۔ کشتی موجِ رواں پر چلتی ہے لیکن موجِ رواں ہی کو کشتی بنالیا جائے تو اس سے بیک وقت دو باتیں واضح ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ کشتی موجود نہیں ہے اور خود کو موجِ رواں کے حوالہ کر دینا انسان کی مجبوری ہے۔ دوسری یہ کہ موجِ رواں کو کشتی بنالینا معمولی بات نہیں ہے، اس کے لیے بڑا جگر اور حوصلہ چاہیے۔ پھر کشتی کی رعایت سے بادبان موجود ہے اور بادبان کی مناسبت سے ہوا کا ذکر بھی ہوگیا ہے۔ بادبان کپڑے کا بنا ہوتا ہے لہٰذا چادر کی مناسبت واضح ہے لیکن پانی کی وہ دھار جو تالاب وغیرہ کے لبالب بھر جانے کے بعد زمین پر پھیل کر نشیب میں بہتی ہے، اسے بھی چادر کہا جاتا ہے۔ اب موجِ رواں سے بھی چادر کی رعایت قائم ہوگئی۔ موجِ رواں

کی کشتی، ہوا کی چادر اور کپڑے کی جگہ ہوا کا بادبان وغیرہ ایسے پیکر ہیں جن کی تازگی مسلّم ہے۔ اس مراعاۃ النظیر اور پیکر نگاری میں احساس کی جو شدّت چھپی ہوئی ہے، وہ دیکھتے ہی بنتی ہے۔ یہ شدّت پیکر کو استعارہ بنا دینے کے کمال سے پیدا ہوئی ہے۔ ہم یہ کہیں کہ زید شیر کی طرح بہادر ہے تو یہ ایک بات ہوئی لیکن یہ کہا جائے زید شیر ہے تو شدّت لامحالہ بڑھ جاتی ہے۔ کشتی کو موجِ رواں کہہ دینے سے اور ہوا کو بادبان بنا دینے سے جو شدّت پیدا ہو گئی ہے وہ دوسری طرح ممکن نہ تھی۔ کسی بات کو پوری شدّت، تمام لوازمات اور مناسب رعایتوں کے ساتھ غزلیہ تجربے میں ڈھال دینے کا یہ عرفان "عمر گذشتہ کا حساب" میں ہر صفحے پر دیکھا جا سکتا ہے۔

مخمور سعیدی ترقی پسند نظریۂ تنقید کو پوری طرح رد کرتے ہیں لیکن بلند آہنگی اور ظلم کے خلاف آواز اٹھانے سے انھیں پرہیز نہیں۔ ان کی نظم "گولی چلا دو" ملاحظہ کیجیے:

دکانیں جل گئیں، بازار اجڑے
اٹھا کر بے خطر مالِ غنیمت
فسادی جا چکے اپنے گھروں کو
محافظ شہر کے چوکس کھڑے ہیں

نکل آئے ہیں سڑکوں پر جو کچھ لوگ
کہ دیکھیں کیا لٹا ہے؟ کیا بچا ہے؟
انھیں ان کی جسارت کی سزا دو
یہی موقع ہے اب گولی چلا دو

اس نظم میں بلند آہنگی کے باوجود طنز کی جو کاٹ ہے وہ اسے نعرے بازی سے محفوظ رکھتی ہے۔ فسادیوں کے جانے کے بعد محافظوں کا چوکس کھڑا ہونا غم و غصے کے طنزیہ اظہار کا خوبصورت پیرایہ ہے۔

مخمور سعیدی کا اسلوب کلاسیکیت سے جدیدیت تک ہر شدّت پسندی سے دامن بچاتے ہوئے اور ہر مثبت قدر کو اپناتے ہوئے شخصی اظہار کی ایک ایسی سطح پر بلند ہوتا ہے جہاں انفرادیت مانوسیت میں اور مانوسیت انفرادیت میں مدغم ہو جاتی ہے۔ انھوں نے

شاعری شروع کی تو ٹونک کا ٹھیٹھ کلاسیکی ماحول دیکھا۔ خود ان کے استاد حضرت بسمل سعیدی مرحوم نہایت عمدہ کلاسیکی شاعر تھے لیکن انھوں نے کلاسیکیت کی تقلید نہیں کی بلکہ اس کے عرفان سے وہ روشنی حاصل کی جو فن کو پختگی اور اظہار کو اعتبار بخشتی ہے۔ ان کے یہ اشعار کلاسیکیت کے عرفان کے بغیر ممکن نہ تھے:

کیا ستم ہے کہ اک آوازِ شکستِ نغمہ	حاصلِ نغمگیِ ساز ہوئی جاتی ہے

اے شبِ غم کی سیاہی مرا پردہ رکھنا	منہ چھپا کر ترے دامن میں بہت رویا ہوں

کوئی بے کراں سمندر کو عبور کر سکا ہے	تری ناؤ جو ڈبو دے وہی موج تیرا ساحل

اک مسیحا نے ہماری جان لی	شہر میں یہ واقعہ مشہور ہے۔

مخمور صاحب ٹونک سے دہلی منتقل ہوئے تو یہ ترقی پسند تحریک کے عروج کا زمانہ تھا لیکن انھوں نے اس تحریک کے سیاسی جبر، نظریاتی وابستگی، برہنہ گفتاری یا مقصدیت کے کسی بھی پہلو کو لبیک کہنے سے انکار کر دیا۔ ان کے پہلے مجموعۂ کلام "گفتنی" کی ایک نظم "چو سرو باش کہ ہست از ہوائے خود رقاص" کے یہ چار مصرعے دیکھیے جس میں ایک ترقی پسند کرم فرماسے فرماتے ہیں:

نظامِ زیست کی تشکیل تازہ تر کے لیے	بری نہیں ہے نظام کہن کی بربادی
ہر اس نظام سے لیکن ستیزہ کار ہوں میں	جو مجھ سے چھین لے فکر و نظر کی آزادی

یہ سب تو ہے، لیکن یہ نظمیں ایسی ہیں جو انھیں اس اسلوب سے قریب کرتی ہیں جو اظہار کی قطعیت اور بیان کی بلند آہنگی کو روا رکھتا ہے۔ مخمور صاحب کی نظموں میں غزل کے مقابلے یہ غیر مبہم قطعی اور غیر استعاراتی لہجہ زیادہ نمایاں ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ انھوں نے جنگ، فسادات، ناانصافی یا ایسے ہی موضوعات کو محض اس لیے ترک نہیں کیا ہے کہ جدیدیت اجتماعیت کو رد کرتی ہے۔ یہ مثالیں دیکھیے:

مری سرسبز فصلیں کاٹنے یہ کون آ پہنچا
مرے کھیتوں میں یہ کس کی درانتی سرسراتی ہے
مجھے پاگل بناتی ہے	(ہمزاد)

فصل خوابوں کی اگائی تھی بہت دن پہلے
فصل تیار ہوئی
فصل کو کاٹنے والے جو زمیندار تھے، مفلوج ہوئے
فصل بیکار ہوئی
اب تو یہ فصل کسی کھیت میں اگتی ہی نہیں
فصل اگانے والے
ہاتھ پر ہاتھ دھرے بیٹھے ہیں (برباد فصل کے نوحہ خواں)

ظاہر ہے کہ اس طرح کے موضوعات ''عمر گزشتہ کا حساب'' میں بہت کم ہیں لیکن بیانیہ آہنگ قابلِ لحاظ حد تک موجود ہے۔ جہاں تک جدیدیت کا تعلق ہے تو جدیدیت مخمور صاحب کی آنکھوں کے سامنے شروع ہوئی بلکہ جدیدیت کو خود انھوں نے اپنی شاعری اور مختلف رسائل کی ادارت کے ذریعے پروان چڑھایا۔ لیکن یہاں بھی لایعنیت، لسانی شکست و ریخت، فنّی بے راہ روی، غیر ضروری ابہام اور چونکانے یا صدمہ پہنچانے والے اسلوب سے انھوں نے پرہیز کیا۔ ان کی جدیدیت عصرِ حاضر کے مسائل کو پورے فنّی احترام، اظہار کی آزادی اور تازگی کے ساتھ پیش کرنے کو مقدم جانتی ہے اور یہی اسلوب ان کی پہچان ہے۔ مثال کے لیے:

کھڑے ہو سائے میں جس کے، یہ آس کا خیمہ
نہ آ گرے کہیں سر پر، یہاں سے بھاگ چلو

پنجوں سے زمیں کھروچتا ہے امید کا پر کٹا کبوتر

جسم کی دیوار کا سایہ گراں ہے روح پر روشنی اس شمع کی آزردۂ فانوس ہے

اب جہاں پاؤں پڑے گا یہی دلدل ہوگی جستجو خشک زمینوں کی نہ کر پانی میں

ہواؤں کی انگلی پکڑ کر چلو وسیلہ یہی معتبر ہے یہاں

دن نکلتا نظر نہیں آتا اور راتیں گذرتی جاتی ہیں

اک نہتے پر جھپٹ پڑتی ہے ظالم بے طرح　　　رات کے ہاتھوں میں یہ تیر و تبر دیتا ہے کون

نشیب کے تشنہ لب علاقے زبان ہونٹوں پہ پھیرتے ہیں
کسی پہاڑی ندی کا پانی بلندیوں پر چمک رہا ہے

پرندے بسیرا کریں گے کہاں　　　گراؤ نہ سارے شجر دفعتاً

ریت کا ڈھیر بن گئیں آخر　　　تیز بارش نہ سہہ سکیں چڑیاں

زندگی کو شکست دی گویا　　　مرنے والوں کا حوصلہ دیکھو

جاملوں خود سے سبھی کو چھوڑ کر　　　لوگ گھبرا جائیں، کچھ ایسا کروں

ان تمام معروضات سے واضح ہے کہ مخمورؔ سعیدی کلاسیکی شاعر نہیں لیکن کلاسیکیت ان کی شعری سرشت کا اہم حصہ ہے۔ وہ ترقی پسند شاعر بھی نہیں لیکن بلند آہنگی، قطعیت اور کسی حد تک بیانیہ انداز انھیں پسند ہے۔ وہ غیر جدید شاعر بھی نہیں لیکن جدیدیت کو بعض موضوعات تک محدود رکھنا، اظہار کو ابہام کے دھندلکے میں گم کردینا یا لسانی شکست و ریخت اور اینٹی غزل وغیرہ کے تجربے کرنا ان کے تخلیقی پروگرام کا حصہ نہیں۔ یہ تمام خصوصیات انھیں ایک مجموعۂ اضداد قسم کا شاعر ثابت کرنے کے لیے کافی ہیں لیکن فی الواقع ایسا ہے نہیں۔ مخمور صاحب کی شخصیت سے متعلق اس کیفیت کو جناب شمس الرحمٰن فاروقی نے نہایت خوبی کے ساتھ اس طرح بیان کیا ہے:

> "وہ جدید شاعر ہیں لیکن پُرانی فارسی پر مکمل قدرت رکھتے ہیں۔ وہ جدیدیت کے نمائندہ شعرا میں نمایاں ہیں لیکن مشاعرے پڑھتے ہیں۔ وہ تحت لفظ سناتے ہیں لیکن مشاعروں میں بے انتہا مقبول ہیں۔ ان کے مزاج میں تفرید پسندی ہے لیکن وہ یاروں کے یار بھی ہیں۔"

جب کسی شاعر کے بارے میں اس طرح کی کیفیت سامنے ہو تو جامد نظریات اور سکہ بند تنقید کے سامنے ایک بہت بڑا سوال آکھڑا ہوتا ہے کہ آخر اسے کس خانے میں فٹ کریں اور

اس کی تعیینِ قدر کے مسئلے سے کس طرح نپٹا جائے؟ مخمورؔ صاحب کو نہ کلاسیکی شاعر کہا جا سکتا ہے، نہ ترقی پسند، نہ فیشن ایبل اور یک رُخی جدیدیت کا طرف دار۔ پھر آخر کریں تو کیا کریں؟

لیکن جیسا کہ مذکور ہوا، یہ سکّہ بند تنقید کا مسئلہ ہے، ادب کے پُر خلوص قاری کا نہیں۔ ادب کا یہ قاری کلامِ مخمورؔ کو مشاعرے میں تحت لفظ کے باوجود پسند کرتا اور سر دھنتا ہے۔ اور جب اسی کلام کو وہ کاغذ پر تنہائی میں پڑھتا ہے تو کلامِ مخمورؔ کے اسرار اس پر مزید کھلتے اور روشن ہوتے ہیں۔ ہر طرح کا سامع، قاری اور نقاد اس کلام سے یکساں متاثر اور لطف اندوز ہوتا ہے۔ اس صورتِ حال کو سمجھنے کے لیے نظریاتی تنقید کی جگہ اقداری تنقید سے کام لینا ناگزیر ہے۔ اس ناگزیریت کی کچھ تفصیل یہاں پیش کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔

اقداری تنقید سے مراد یہ ہے کہ ادب کو نظریات کے دُھندلکے سے نکال کر تہذیب کے ارتقا پذیر تفاعل کے آئینے میں دیکھا جائے۔ تہذیب کے ٹکڑے نہیں ہو سکتے۔ تہذیبی ارتقا کے معنی یہ نہیں ہیں کہ قدامت سو فیصد ختم ہو جائے اور جدیدیت ہر حال میں خالص اور غیر آلودہ ہو۔ تہذیب ہر لمحہ متحرک اور فعّال رہتی ہے لیکن اس میں بہ یک وقت کئی دھارے ایک ساتھ بہتے اور ردّ و قبول کی لہریں بناتے ہیں۔ اقداری تنقید ان لہروں کی شناخت پر پوری توجہ دیتی ہے، لیکن وہ یہ بھی جانتی ہے کہ ان لہروں کا وجود دریا کا مرہونِ منت ہے۔ موج کا وجود دریا میں ہے، بیرونِ دریا کچھ نہیں۔

کوئی شاعر کسی نظریے یا اسلوبِ تنقید کے مطابق بڑا ہے یا چھوٹا، مشاعروں میں مقبول ہے یا نامقبول، اس کی دلچسپی کلاسیکیت میں ہے یا جدیدیت میں، وہ ترقی پسند ہے یا رجعت پسند — اقداری تنقید کا ان سوالات سے کوئی لینا دینا نہیں۔ اقداری تنقید تہذیب کے حوالے سے بعض بنیادی اصولوں کو مشعلِ راہ بناتی ہے۔ مثال کے لیے اس کا پہلا سوال یہ ہوتا ہے کہ جس تحریر کو ہمارے سامنے شاعری کے نام سے پیش کیا گیا ہے وہ اس تہذیب کے تناظر میں شاعری ہے بھی یا نہیں۔ ہمیں اس تحریر سے وہ لطف ملتا ہے یا نہیں جو متعلقہ تہذیب اپنی شاعری میں دیکھنا چاہتی ہے۔ اگر کسی تحریر سے ہمیں یہ لطف حاصل نہیں ہوتا تو بات یہیں ختم ہو جاتی ہے۔ لیکن اگر کوئی تحریر ہمیں شاعرانہ لطف سے ہمکنار کرتی ہے تو وہ یقیناً شاعری ہے اور یہی شاعرانہ لطف وہ قدرِ مشترک ہے جو کسی تہذیب کی

قدیم و جدید شاعری کو ایک دھاگے میں پروتی اور یکساں طور پر مفید اور معنی خیز بناتی ہے۔ جیسے ہی ہم اس قدر کو چھوڑ کر نظریے کا حصار کھینچتے ہیں، تہذیب اور ادب کی تقسیم شروع ہو جاتی ہے۔ ترقی پسند نقاد اپنے علاوہ باقی تمام ادب کو رجعت پسند اور بورژوا کہہ کر ردّ کر دیتا ہے۔ جدیدیت اس ترقی پسندی کو نہیں مانتی اور قطعی اظہار و بلند آہنگ کی شاعری معتوب ٹھہرتی ہے۔ ہم ولی، میر، داغ، فیض اور مخمور کی شاعری سے یکساں طور پر تبھی لطف اندوز ہو سکتے ہیں جب ہماری تہذیب سے اُبھرنے والے اس شاعرانہ لطف کا ہمیں ادراک ہو جو امیر خسروؒ سے لے کر احمد محفوظ تک ہماری پوری شاعری میں رواں دواں ہیں۔ ذرا ان اشعار پر غور کیجیے:

گوری سوئے سیج پر مکھ پر ڈارے کیس　　　چل خسرو گھر آپ نے سانجھ بھئی چھوں دیس

مجھ دل کے کبوتر کو باندھا ہے تری لٹ نے
یہ کام دھرم کا ہے ٹک اس کو چھڑاتی جا

شہاں کہ کحلِ جواہر تھی خاکِ پا جن کی　　　انھی کی آنکھوں میں پھرتے سلائیاں دیکھیں

باوجودِ یک جہاں ہنگامہ پیدائی نہیں　　　ہیں چراغانِ شبستانِ دلِ پروانہ ہم

نہ سوالِ وصل نہ عرضِ غم نہ حکایتیں نہ شکایتیں
ترے عہد میں دلِ زار کے سبھی اختیار چلے گئے

جمع و تفریق سے ہے دشتِ تمنا خالی　　　حاصلِ شوق وہی ہے جو ہوا کھائی ہے

تتلیاں ہیں یہ ملاقات کی رنگیں گھڑیاں　　　رنگ اُڑ جائے گا پر ان کے مسلتا کیوں ہے

حریفِ ظلمتِ شب ہوں مگر سمجھتا ہوں　　　میں اک ستارۂ لرزاں، مری ضیا کتنی

ہماری خاک میں کوئی خرابی رہ گئی ہے　　　فلک پر جاتے جاتے ماہتابی رہ گئی ہے

دل کے دریا میں ہوئی غرق تمنا تو کیا　　موجۂ خوں سے ہے گل رنگ کنارہ اپنا

ظاہر ہے کہ پہلا شعر امیرِ خسروؔ کا ہے۔ باقی اشعار بالترتیب ولیؔ، میرؔ، غالبؔ، فیضؔ، احمد مشتاق، مخمور سعیدی، عرفان صدیقی اور احمد محفوظ کے ہیں۔ (ساتواں اور آٹھواں دونوں اشعار مخمور صاحب کی غزلوں کے ہیں) کیا ان تمام اشعار سے لطف اندوز ہونے کے لیے الگ الگ نظریات اور تنقیدی اسالیب کی ضرورت ہے؟

یہ طے ہو جانے کے بعد کہ کوئی تحریر کسی تہذیب کے حوالے سے شاعری ہے تو اقداری تنقید کا دوسرا سوال یہ ہوگا کہ اس شاعری میں جو لطف ہے وہ کس نوعیت کا ہے؟ مثال کے لیے کیا وہ محض لطف ہے، اور کچھ نہیں۔ یا وہ لطف ہمیں شاعری کے Minimum Pleasure سے آگے بڑھ کر انسان اور کائنات سے متعلق کسی پہلو کے شاعرانہ عرفان تک بھی پہنچاتا ہے۔ جس شاعری سے ہمیں تہذیب کے تناظر میں Minimum Pleasure حاصل ہوتا ہے وہ بھی یقیناً شاعری ہے لیکن اس سے بہتر وہ شاعری ہے جس میں شاعرانہ لطف کے بطن سے شاعرانہ عرفان کی کرنیں پھوٹتی ہیں۔ مخمور صاحب کے یہ اشعار دیکھیے:

کھڑے ہو سائے میں جس کے یہ آس کا خیمہ　　نہ آگرے کہیں سر پر یہاں سے بھاگ چلو

پکارتے تھے کئی نقشِ ناتراشیدہ　　سکوتِ سنگ سے آتی تھی اک صدا مجھ کو

جا ملوں خود سے سبھی کو چھوڑ کر　　لوگ گھبرا جائیں، کچھ ایسا کروں

کوئی بے کراں سمندر کو عبور کر سکا ہے　　تری ناؤ جو ڈبو دے وہی موج تیرا ساحل

یہ اور اس طرح کے متعدد اشعار مخمور صاحب کے اس فنی ارتفاع پر دال ہیں جو لطف کی منزل سے اُٹھ کر شاعرانہ عرفان کی سطح کا کارنامہ انجام دیتا ہے۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ 'لطف' اور 'عرفان' کا یہ استعمال افادیت، مقصدیت موضوع یا فکر وغیرہ کے تناظر میں نہیں ہوا ہے۔ یہاں محض 'لطف' یا 'عرفان' نہیں، شاعرانہ لطف اور شاعرانہ عرفان کی بات ہے۔ یہ لطف شعری جمالیات اور شعریات کا لطف ہے اور یہ عرفان فکر کے شاعری بننے اور حواس و فکر کے بیک وقت متحرک ہو جانے سے حاصل

ہونے والا عرفان ہے جو معلومات یا قوتِ دلیل میں اضافہ نہیں کرتا بلکہ شعری تجربے سے پھوٹنے والے وجدانی انکشاف کا پیکر اختیار کرتا ہے۔

شاعرانہ لطف سے مراد وہ لطف ہے جو تہذیب کے خمیر سے متعین ہوتا ہے۔ اس میں الفاظ کے انتخاب سے لے کر ان کے انسلاکات، خلاقانہ استعمال اور ہیئت تک، بندش کی چستی سے لے کر روانی، ربط اور صوتی خوش آہنگی تک اور صنفی ضروریات سے لے کر مضمون اور معنی کی تازگی، یہاں تک کہ فکری بصیرت تک ہر عنصر کا حصہ اور اہمیت ہے۔ اس اعتبار سے مخمور سعیدی کا کلام ہماری تہذیب کے بہترین شعری لطف کا نمائندہ ہے۔ ایک دو مثالوں سے کام نہیں چلے گا، آپ ''عمرِ گزشتہ کا حساب'' کی دونوں جلدیں پڑھ جائیے، ہر صفحہ اور ہر شعر اسی لطف کا حامل ہے۔ الفاظ اور مصرعوں کے دروبست سے لے کر بیان کی پختگی، کم لفظوں میں بڑی بات کہنے کا شعور اور تاثیر کا یہ عمل ہمارے عہد میں کہیں اور دیکھنے کو نہیں ملے گا۔ بڑی بات یہ ہے کہ یہ لطف اس شاعرانہ عرفان سے لبریز ہے جس کا ذکر سطورِ بالا میں ہوا۔

شاعری میں لطف بھی ہے، وہ ہمیں عرفان کی سطح تک بھی پہنچاتی ہے، لیکن کیا اس میں ہمارے لیے اپنائیت کا احساس بھی ہے؟ اقداری تنقید کا یہ تیسرا سوال ہے جو کسی تہذیب کے ارتقائی سفر میں کلاسیکیت سے عصریت کی تطبیق کو نشان زد کرتا ہے۔ عہدِ میرؔ و سوداؔ کی قدیم شاعری ہمارے کام کی ہے کیونکہ اس میں ہماری تہذیب کا متعین کردہ Minimum Poetic Pleasure موجود ہے۔ وہ اہم اور بڑی شاعری بھی ہے کیونکہ اس میں شاعرانہ عرفان کی شان موجود ہے۔ لیکن اس میں ہمارے لیے کتنی اپنائیت ہے یہ بات ہمارے اپنے مسائل، احساس اور زمانی طریقۂ کار کے تحت ہی طے ہو سکتی ہے۔ قدیم شاعری کا وہ حصہ جو ہمارے شعری تجربے، احساس اور طرزِ عمل سے قریب ہے وہ ہمیں آج کا، تازہ اور اپنا محسوس ہوگا۔ اور جو حصہ ہمارے مسائل اور احساس کے مطابق نہ ہوگا وہ پُر لطف اور وسیلۂ عرفان ہونے کے باعث اہم تو ہوگا لیکن اس میں ہمارے لیے اپنائیت کی کمی ہوگی۔ جدید ادب کی ہر دور میں ضرورت اور اہمیت اسی لیے ہوتی ہے کہ ہم اپنی تہذیبی روایت کے لطف اور سطحِ عرفان کو بیشک Share کرنا چاہتے ہیں لیکن ہم اپنے مسائل پر اپنے ڈھنگ سے اپنی زبان میں اظہار کرنے کی ضرورت بھی محسوس کرتے ہیں۔ مخمور سعیدی

کی شاعری کلاسیکیت کے تسلسل سے عصریت کی شعری تطبیق کا ایک ایسا نقطہ اتصال ہے جو لطف اور عرفان کے ساتھ اپنائیت کو واضح کرتا ہے۔ یہ شاعری ہمارے مسائل اور ہمارے طرزِ احساس کی شاعری ہے اور اسی لیے جدید اور تازہ ہے۔ ذرا ان اشعار کو دیکھیے:

اُمید کا پر کٹا کبوتر پنجوں سے زمیں کھروچتا ہے

جستجو خشک زمینوں کی نہ کر پانی میں اب جہاں پاؤں پڑے گا یہی دلدل ہوگی

اور راتیں گزرتی جاتی ہیں دن نکلتا نظر نہیں آتا

گراؤ نہ سارے شجر دفعتاً پرندے بسیرا کریں گے کہاں

کتنی دیواریں اُٹھی ہیں ایک گھر کے درمیاں
گھر کہیں گم ہو گیا دیوار و در کے درمیاں

سائے میں دو گھڑی بھی نہ بیٹھے گزرتے لوگ
پیڑوں پہ اپنا نام لکھا اور چل پڑے

ہوا ہے تیز مری جاں بکھر نہ جائے تو کدھر چلا ہے یہ خوشبو کا پیرہن پہنے

یہ اشعار محض نمونے کے لیے ہیں ورنہ "عمرِ گزشتہ کا حساب" میں عمرِ رواں کے تازہ ترین مسائل اور احساس سے لے کر تازہ Poetic Approach تک ہر قدم پر اپنائیت کا احساس ہوتا ہے۔ یہ شاعری ہماری تہذیب میں رائج اعلیٰ ترین شعری لطافت سے مملو ہے۔ یہ شاعری عرفان و آگہی کی اس سطح پر ہے جو شعری عرفان کی اعلیٰ ترین سطح ہو سکتی ہے اور اس شاعری میں آج کا انسان اور آج کی کائنات دھڑکتی ہے لہٰذا ہم اسے مشاعروں میں سنیں، کتاب میں پڑھیں یا تنقید کے عملِ جراحی سے گزاریں۔ یہ بہر حال میں گزشتہ کل، آج اور آئندہ کل کی مقبول اور کامیاب شاعری ہی ثابت ہوگی۔

(مرقومہ۔ اکتوبر ۲۰۰۰ء)

○○

بشیر بدؔر کی غزلوں کا لفظیاتی اور عروضی تجزیہ

ڈاکٹر بشیر بدؔر ہمارے عہد کے نہایت معروف اور مقبول شاعر ہیں۔ مشاعروں میں ان کی کامیابی ایک مثال کی حیثیت رکھتی ہے۔ لیکن مشاعروں کی چمک دمک اور عوامی مقبولیت سے قطعِ نظر انھوں نے غزل گوئی میں اپنا جو اسلوب دریافت کیا اور لفظیات کے انتخاب و استعمال میں جس انفرادیت سے کام لیا وہ ان کی ادبی پہچان کا مرکزی نشان ہے۔ خاص طور پر ان کے دوسرے مجموعے "اِمیج" میں تازہ کاری اور تجربہ پسندی اپنے عروج پر نظر آتی ہے۔ اس مجموعے میں انھوں نے لفظ پرستی اور تقلیدی رجحانات کو ردّ کرتے ہوئے اپنی انفرادی غزلیہ لفظیات کی تلاش و تشکیل پر سب سے زیادہ توجہ صرف کی ہے۔ "امیج" ۱۹۷۳ء میں شائع ہوا۔ اس عہد میں ناصؔر کاظمی سے لے کر شکیؔب جلالی، ظفؔر اقباؔل، سلیم احمد، عادؔل منصوری اور محمد علوی تک، بیشتر اہم شعرا غزل کو جدیدیت سے ہم آہنگ کرنے کے لیے دیگر عناصر کے علاوہ، نئی لفظیات کی دریافت پر خصوصی توجہ دے رہے تھے۔ اسی عہد میں بشیر بدؔر نے بھی غزل کی فرہنگ میں متعدد نئے الفاظ کا اضافہ کیا اور لفظیات کی تازہ کاری سے ان کا یہ شغف آج بھی قائم ہے۔

نئی غزلیہ لفظیات سے متعلق بشیر بدؔر کا ادبی نظریہ ان کی مختلف نثری تحریروں میں پڑھنے کو ملتا ہے۔ (آزادی کے بعد کی غزل کا تنقیدی مطالعہ ۱۹۸۱ء انجمن ترقیِ اُردو، ہند، دہلی) اس کے علاوہ ان کی غزلوں میں بھی ایسے بہت سے اشعار ہیں جن سے الفاظ کے متعلق ان کے خیالات پر روشنی پڑتی ہے:

ان لفظوں کے پردوں کو سرکاؤ تو دیکھو گے
احساس کے گھونگھٹ میں شرمائی ہوئی غزلیں

سنوار نوک پلک ابروؤں میں خم کر دے　　گرے پڑے ہوئے لفظوں کو محترم کر دے

اب ان دنوں میری غزل خوشبو کی اک تصویر ہے
ہر لفظ غنچے کی طرح کھل کر ترا چہرہ ہوا

ہم نے الفاظ کو آئینہ کر دیا　　چھپنے والے غزل میں چمک جائیں گے

تتلی کے نازک پنکھوں پر آنسو کی تحریر غزل ہے
لفظوں کی مینا کاری کو الہامی اشعار نہ جانو

اب راکھ بٹوریں گے الفاظ کے سوداگر　　میں آگ پہ رکھ دوں گا نایاب رسالوں کو

ابھی اس طرف نہ نگاہ کر، میں غزل کی پلکیں سنوار لوں
مرا لفظ لفظ ہو آئینہ تجھے آئینے میں اُتار لوں

راقم الحروف اور صابر حسن رئیس کو دیے گئے ایک انٹرویو میں بھی انھوں نے نئے الفاظ کے متعلق تفصیلی گفتگو کی ہے۔ (سہ ماہی انتخاب، ٹونک: شمارہ اکتوبر تا دسمبر ۱۹۸۵ء) ان کے نقادوں نے ان کی غزلیہ لفظیات کے نئے پن کو سراہا ہے لیکن اکثر ہوتا یہ ہے کہ پلوور، بالکونی، ریل، شرٹ، کوٹ، بٹن، لان اور ایسے ہی دوسرے الفاظ کی فہرست سازی کو فرض کی ادائیگی سمجھ لیا جاتا ہے۔ یہ الفاظ بھی بیشک بشیر بدر کی غزلیہ لفظیات کا حصہ ہیں لیکن اوّل تو شاعری مجرّد الفاظ سے نہیں ہوتی دوسرے غزلیہ لفظیات کی اکائی، ترکیبِ لفظی، شعری محاورے، ایک مصرعے اور کبھی کبھی پورے شعر کو محیط ہوتی ہے۔ لفظیات کے مطالعے کے لیے ضروری ہے کہ مجرّد الفاظ کے علاوہ ان اکائیوں پر بھی روشنی ڈالی جائے۔ زیرِ نظر مقالے میں بشیر بدر کی لفظیات کا تنقیدی جائزہ اسی نقطہ نظر سے پیش کیا گیا ہے۔

(۲)

اعلیٰ فکری اساس شاعر سے اعلیٰ پیرایۂ بیان کا مطالبہ کرتی ہے اور ژولیدہ بیانی ژولیدہ فکری کا نتیجہ ہوتی ہے۔ تخلیقی سطح پر فن اور فکر دونوں ایک اکائی کی حیثیت سے نمو پاتے ہیں اور شاعر کے ذہن میں موجود خیال شعر کے جملہ اصول و ضوابط کے ساتھ منضبط

ہو کر ہی اظہار کی منزل تک پہنچتا ہے۔ شاعری واقعات اور تجربات کے ردِ عمل کا مؤثر فنی اظہار ہے اور یہ اظہار احساس کی لسانی تجسیم کے ذریعے ہوتا ہے اس لیے شعر کا بلند فکری آہنگ سے لبریز ہونا تو ضروری ہے ہی اسی کے ساتھ اثر آفرینی بھی فنِ شاعری کا بنیادی عنصر ہے جو پُر زور اور خوبصورت اندازِ بیان سے پیدا ہوتا ہے۔ اسی اندازِ بیان یا (Style) کو ہم ادبی زبان میں "اسلوب" کہتے ہیں۔

اسلوب کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ بقول ڈاکٹر محمد حسن "اندازِ بیان (یا اسلوب) میں موضوع کا انتخاب، احساس کی شدّت، ادبی خلوص، طرزِ فکر اور تاثیر سبھی منزلیں آتی ہیں۔ تاثیر سے لے کر اظہار تک ان میں سے کسی کو بھی علیحدہ کر لیجیے اندازِ بیان کی ترتیب اور نشو و نما کا شیرازہ بکھر جائے گا۔" (ادبی تنقید۔ ص۔۱۹، لکھنؤ۔ ۱۹۵۴ء) کسی شاعر کا اسلوب ان تمام عناصر کو انفرادی اختراعیت کے ساتھ برتنے سے متعین ہوتا ہے اور جیسا کہ عرض کیا گیا، شاعری احساس کی لسانی تجسیم کا نام ہے لہٰذا شاعر کی اسلوبیاتی مشین کے بنیادی Tools شعر میں مستعمل ہونے والے الفاظ ہوتے ہیں۔ شاعر اپنے اسلوب میں اثر آفرینی اور انفرادیت کا معرکہ شعری لفظیات کے مخصوص تخلیقی استعمال کے ذریعے ہی سر کرتا ہے۔

مشہور انگریزی شاعر۔ ٹینی سَن کا قول ہے کہ "قابلِ توجہ یہ بات نہیں کہ ہم کیا کہہ رہے ہیں بلکہ یہ ہے کہ ہم کس طرح کہہ رہے ہیں" یہ قول حالانکہ ٹینی سَن کی انتہا پسندی کا ثبوت ہے لیکن اس سے اسلوب کی اہمیت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ ادب کے تنقیدی مطالعے کے لیے محض اسلوبیات کا تجزیہ ہی کافی نہیں لیکن کسی فنکار کی فکر تک رسائی کا ذریعہ بھی بہر حال اس کی شعری، ادبی لسانیات ہی ہوتی ہے اس لیے لسانیات اور اسلوبیات کے نقطۂ نظر سے ادب کا مطالعہ ناگزیر ہے۔

غزلیہ لفظیات سے مراد وہ شعری لفظیات ہے جو غزل میں مستعمل ہو کر اس کا ایک مخصوص شعری آہنگ، مزاج اور صنفی حیثیت سے ایک مخصوص شناخت پیدا کرتی ہے۔ واضح رہے کہ اس اصول سے نظم کی لفظیات کی نوعیت جداگانہ ہوتی ہے۔ مجموعی طور پر غزل اور نظم کی لفظیات شعری لفظیات ہے جس کی اکائی شعر میں موجود وہ کلیدی لفظ ہوتا ہے جس کے گرد شعری خیال کے تانے بانے بن جاتے ہیں اور لفظ بہ لفظ انسلاک کے ذریعے اس کلیدی لفظ کی معنوی سرایت ترکیبِ لفظی، شعر میں بیان کیے گئے سیاق و سباق اور شعری

صورتِ واقعہ تک پہنچتی ہے۔اس طرح غزلیہ لفظیات کی اکائی محض تنہا لفظ نہ ہو کر کبھی ترکیبِ لفظی، شعری محاورہ، ایک مصرعہ یا بعض صورتوں میں مکمل شعر بھی بن جاتی ہے۔ (جدید غزل کی لفظیات۔ سلیم شہزاد۔ ص ۶۸ مطبوعہ رسالہ "نمائندہ نئی نسلیں" علی گڑھ) اس بیان کی روشنی میں کسی فنکار کی غزلیہ لفظیات کا مطالعہ اس کی غزلوں کے ان الفاظ، تراکیب اور شعری محاوروں کا مطالعہ ہے جو کلیدی حیثیت رکھتے ہیں اور جن سے فنکار کے شعری آہنگ، مزاج اور تخلیقی رویے کی شناخت ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ زبان چونکہ کسی معروض کے اظہار کے لیے ہی تخلیق نہیں کی گئی بلکہ اس کے ساتھ ہی اس شخص کے کردار، مزاج اور ارادے کا اظہار بھی اس کے ذریعے ہوتا ہے جو اس معروض کو پیش کر رہا ہے۔ (Colaridge, S.T. Biographia literarta p. 253) اس لیے لفظیات کے ذریعے فن ہی نہیں فنکار کا مزاج، کردار اور ارادہ بھی ہمارے سامنے آتا ہے۔

کسی زبان میں لفظ اپنی تخلیق کے لمحۂ اوّل سے ہی مختلف انسانی گروہوں کے درمیان مختلف صورتوں اور اسباب کے زیرِ اثر مختلف النوع سیاق و سباق میں استعمال ہونے کی بنا پر حوالوں (References) اور انسلاکات (Associations) میں مختلف سطحوں اور ہر سطح پر مختلف جہتوں کا اضافہ کرتا جاتا ہے۔ (میر کی شعری لفظیات - قاضی افضال حسین - ص ۱۱) اردو کی کلاسیکی غزلیہ لفظیات چونکہ عربی اور فارسی سے مستعار لی گئیں اس لیے ان کے سیاق و سباق کے حوالوں کا سلسلہ اتنا ہی طویل ہے جتنی کہ ان زبانوں کی تاریخ۔ اس لحاظ سے اردو کی کلاسیکی غزلیہ لفظیات میں مختلف حوالوں اور ان سے ہماری مانوسیت کے سبب زیادہ بلاغت کا احساس ہوتا ہے۔

لفظیات کوئی بھی ہو، تخلیقی تجربے کے اظہار کے لیے جو بھی زبان منتخب کی جائے، معنویت اور تہہ داری اس کی اساسی شرائط میں شامل ہے۔ زبان میں تہہ داری کا فقدان تجربے کی سطحیت اور اکہرے پن کا ثبوت ہے۔ چنانچہ ان اشعار میں جہاں شاعر اپنے ذاتی تجربات یا انفرادی افکار کے بجائے لفظیات کی عام روایت کو شعر کے قالب میں ڈھالتا ہے، شاعری انکشاف کے بجائے اُستادی ہو کر رہ جاتی ہے۔ تمثیل اس اُستادانہ مہارت کا انتہائی نقطہ ہے جس میں دعوے اور دلیل کا تعلق استدلال کی جامد منطق کا پابند ہوتا ہے اور شاعر کے کمال کی انتہا صرف یہ رہ جاتی ہے کہ وہ بعض دعووں کے لیے ایسی دلیلیں نظم

کرے کہ قاری شعر کے بجائے اس جستجو کی داد دے جو اس دلیل کے سلسلہ میں کی گئی ہے۔(میر کی شعری لفظیات۔ قاضی افضال حسین۔ ص ۱۵۷)کلاسیکی غزلیہ لفظیات کی کورانہ تقلید کرنے والے شعرا کے ساتھ یہی ہوا کہ "قفس" کے ساتھ بلبل، صیّاد اور آشیانہ کی چولیں بٹھانے پر ہی ان کی تمام تر توجہ مرکوز رہی اور انھوں نے تجربے کی اہمیت کو پس پشت ڈال دیا۔ شاعری کے اس نقصان کی تلافی کے لیے ضروری تھا کہ زبان کی جکڑ بندیوں کو توڑ کر تجربے کو دوبارہ مرکزی حیثیت کا حامل بنایا جائے چنانچہ جدید غزل گو شعرا نے اپنے انفرادی تجربات کے اظہار کے لیے نئی غزلیہ لفظیات کی تلاش کی اور اس کے تخلیقی استعمال پر زور دیا۔

نئی غزلیہ لفظیات کے استعمال سے جہاں اسلوب میں تازگی اور معنی کی ادائیگی میں قطعیّت پیدا ہوئی وہیں سیاق و سباق کے ادبی حوالوں کے فقدان کے سبب نئی لفظیات کے معنوی منظر ناموں میں مختلف رنگوں کی آمیزش اور وسعت نیز کثرتِ معنیٰ کا پیدا کرنا اتنا آسان نہیں رہا۔ اس بات کا انحصار شاعر پر ہے کہ وہ نئی کلیدی لفظیات کا حوالہ جاتی انسلاک دوسرے الفاظ کے ساتھ اتنا مربوط اور تخلیقی سطح پر کرے کہ شعر میں تہہ داری کا فقدان نہ ہونے پائے اور اجنبیت مانوسیت میں تبدیل ہو جائے۔

(۳)

بشیر بدر کا شعری سفر ۱۹۵۰ء کے بعد شروع ہوا۔ (وائی آسی۔ آمد' کا پہلا فلیپ کور۔ مکتبہ دین و ادب، لکھنؤ۔ اکتوبر ۱۹۸۵ء) یہ دور ترقّی پسند شاعری کی مقبولیت کا دور تھا۔ ان دنوں "سُرخ سویرا" اور "مارکسی انقلاب" شعرا کے محبوب موضوعات تھے۔ غزل کے مقابلے نظم کو ترجیح دی جاتی تھی اور "حکایتِ غمِ دل" کے بجائے "افسانۂ غمِ دوراں" نظم کیا جاتا تھا۔ رمزیت کو معتوب اور براہِ راست خطابت کو مقبول کیا جارہا تھا۔ ایسے ماحول میں "غزل" کو "گردن زدنی" قرار دیا جانا کوئی حیرت کی بات نہ تھی لیکن فیضؔ، مخدومؔ محی الدین اور مجروحؔ جیسے شعرا نے غزل کو اپنائے رکھا۔ ان شعرا کی غزلیں بھی حالانکہ ترقّی پسند نظریات کی عکّاسی کرتی ہیں لیکن رمزیہ اندازِ بیان، ایجاز اور اعجاز کے سبب ان میں غزلیہ فنکاری کا احترام نظر آتا ہے۔ ان شعرا کی کامیاب غزلیہ شاعری نے اس مفروضے کو جھوٹا ثابت کر دیا کہ غزل سرمایہ دارانہ نظام کی نمائندگی کرتی ہے۔ دراصل غزل اس میٹھے پانی کی طرح

ہے جو ہر رنگ کو قبول کر لیتا ہے۔اب یہ شاعر پر منحصر ہے کہ وہ اس پانی سے کس رنگ کا محلول تیار کرتا ہے۔

ترقی پسند غزلیہ لفظیات پر غور کیا جائے تو اس میں کلاسیکی لفظیات کی توسیع نظر آتی ہے لیکن ترقی پسند شعرا نے اپنے موضوع، مخصوص نظریاتی حوالوں اور اشاروں کے ذریعے پُرانے الفاظ کو نئی معنویت سے ضرور ہمکنار کیا۔ مثال کے طور پر "میکدہ" جو میر کے یہاں تصوّف گاہ، داغؔ کے یہاں شراب خانہ اور اقبالؔ کے یہاں خانۂ خدا یا دیارِ رسول کا استعارہ تھا وہ فیضؔ کے یہاں کمیونسٹ پارٹی کا دفتر یا کمیونسٹ رزم گاہ کا استعارہ بن گیا۔ بشیر بدر کے مطابق مختلف نظریات کے شعرا کے یہاں ایک ہی استعارے سے جدا جدا معنی اخذ کرنے کے لیے ضروری تھا کہ ہر شاعر کی ہسٹری شیٹ بھی شعر کے ساتھ منسلک ہو۔ ("آمد" کا پیش لفظ۔ بشیر بدر، ص ۱۰۔ مکتبہ دین و ادب لکھنؤ ۱۹۸۵ء) بشیر بدر کے اس خیال کے متعلق کسی اور مقام پر رائے کا اظہار کیا جائے گا لیکن یہاں یہ عرض کر دوں کہ شاید اسی الجھن کے سبب سردار جعفری کو فیضؔ کے رمزیہ اندازِ بیان پر اعتراض تھا اور وہ چاہتے تھے کہ فیضؔ "میکدہ" کا استعمال نہ کر کے براہِ راست "کمیونسٹ رزم گاہ" کا استعمال کریں کیونکہ "میکدہ" ملا کی مسجد بھی ہو سکتا ہے، صوفی کی "تصوّف گاہ" بھی اور مسلم لیگ کا دفتر بھی۔

بہر حال ترقی پسند شعرا نے پُرانی لفظیات کے ذریعے نئے معنی کی ترسیل کی اور "کج کلاہی"، "شکستِ زنداں"، "پا بجولاں"، "زنجیر پا"، "صیّاد محتسب"، "کارواں، قفس"، "غمِ دوراں"، "دار و رسن" وغیرہ اور اسی قبیل کے دوسرے الفاظ کو نئی معنویت سے ہمکنار کیا۔ نئے حوالوں کے علاوہ اس لفظیات میں کلاسیکی غزل کے تمام عناصر موجود تھے۔ مثلاً پُرانے شعری محاورے، فارسی تراکیب وغیرہ۔

۱۹۶۰ء کے آس پاس جب غزل میں جدیدیت کا رجحان سامنے آیا تو جدید شعرا نے حالانکہ اپنے لیے نئی غزلیہ زبان وضع کی لیکن الفاظ اور لفظی تراکیب کا آہنگ کم و بیش وہی رہا۔ (اگر ایسا نہ ہوتا تو جدید غزل کا رشتہ میرؔ اور غالبؔ کی غزل سے استوار نہ ہوتا) اس نئی زبان میں شعری محاوروں کی ساخت اور آہنگ میں تبدیلی، پیکر نگاری، علامت، استعارہ اور تشبیہ سازی میں جدّت، نئے الفاظ کا استعمال، اُردو کے علاوہ دوسری زبانوں کے الفاظ

کی شمولیت، غیر مانوس یا غیر شعری الفاظ (جیسے مکڑی، چھپکلی، سانپ، چمگادڑ، بھوت وغیرہ) کا جدید عصر، جدید زندگی اور جدید فکر کے تناظر میں استعمال، فارسی تراکیب سے اجتناب وغیرہ ایسی خصوصیات تھیں جنھوں نے نئی غزل کو ایک نئے لسانی منظر نامے سے روشناس کرایا۔

اسی دوران نومبر ۱۹۶۹ء میں بشیر بدر کی غزلوں کا پہلا مجموعہ "اکائی" شائع ہوا۔ اس مجموعے کو نہ صرف بے تکلف لہجے، صدق جذبات اور نرم و نازک احساسات کے مؤثر اظہار کے سبب مقبولیت حاصل ہوئی بلکہ بشیر بدر کے خوبصورت اسلوب اور نئی لفظیات کی بھی خاطر خواہ پذیرائی کی گئی۔ "اکائی" کی غزلیہ لفظیات کے مطالعے سے واضح ہوتا ہے کہ آج جو اسلوبِ بیان بشیر بدر کی شناخت کا انفرادی نشان ہے اس کی جڑیں کلاسیکی اسالیب اور لفظیات میں پیوست ہیں۔ ان کی غزلیہ زبان کلاسیکیت سے ماخوذ لفظیاتی جواہر کا ذاتی اختراعیت کے ساتھ تراشا ہوا وہ مجسمہ ہے جو ایک جیتی جاگتی دنیا اپنے جلو میں سموئے ہوئے ہے۔ دراصل کوئی کتنا بھی "جدید" ہو جائے اپنی مٹی اور اپنی جڑوں سے کٹ کر زندہ نہیں رہ سکتا۔ کلاسیکیت ہی وہ سرمایہ ہے جس سے جدت کے نئے خزانے جنم لیتے ہیں۔

"اکائی" کی لفظیات میں ہمیں بعد کے مجموعوں یعنی "امیج" اور "آمد" کی خوبصورت لفظیات کی اوّلین جھلک دیکھنے کو ملتی ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ بات کو انفرادی پیرایۂ بیان میں کہنے کی شعوری تلاش بشیر بدر کو ابتدا سے ہی تھی جس کا سرا انھیں "اکائی" میں ہی مل گیا تھا اور جو بعد میں ایک خوبصورت اسلوب میں تبدیل ہو گیا۔ لیکن "اکائی" میں کلاسیکی غزلیہ لفظیات کو بھی سلیقے کے ساتھ تخلیقی سطح پر استعمال کیا گیا ہے۔ یہاں کلاسیکیت سے مراد روایت یا قدامت پرستی نہیں ہے۔ محض پرانی لفظیات کا استعمال شاعر کو قدامت پرست ثابت نہیں کر دیتا۔ دیکھا یہ جانا چاہیے کہ کلاسیکی لفظیات کا استعمال تقلیدِ محض کے لیے کیا گیا ہے یا اس کا استعمال انفرادی اختراعیت کے ساتھ تخلیقی سطح پر ہوا ہے۔ ذیل میں "اکائی" کی وہ لفظیات درج کی گئی ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ بشیر بدر نے پرانی لفظیات کا استعمال بھی اپنے انداز اور اپنی ضرورت کے مطابق کیا ہے:

"مثل مینارِ عظمت، سینۂ سنگ، زیست، کتبہ، اقوالِ زرّیں، وادی، ذہن جاوداں، بیکراں، رات کا کالا جادو رہے زلف میں، دُشمنِ جاں، گیسوؤں کی گھٹا مست و سرشار، رقصِ آواز، پابہ زنجیر، موت کے تیرہ و تار شمشان، اہلِ

چمن، نغمۂ فصلِ گل، شاہدِ زندگی، حلقۂ نور، طائفہ، دل شبِ تار کی سلطنت ہوگیا، خیمۂ زخم سے کج کلاہانِ غم پھر نکلنے لگے، آتش بجاں، العطش العطش کوثر علم و فن، گیتی، ترقیِ معکوس، آئینہ ساز و شیشہ گراں، نبضِ دوراں، آتشِ گل، غزال، گل عذار، یہ ہوائے حقیقتِ فردا، گاہ پانی گاہ شبنم اور کبھی خوناب سے، حیرتی آنکھیں، مثالِ وقت میں تصویرِ صبح و شام ہوں اب، اجزائے پریشاں، خامشی اتنی اذیت ناک ہوتی ہے کہ بس، سب فنا ہو جائے گا اللہ بس باقی ہوس، دل کی رہِ حیات میں یہ شوخ تمکنت، جامِ جم، نکہتِ گیسو، بزرگانِ جدید، قفل، دلِ شکستہ، شہزادیِ خواب، دشتِ تمنا، بادِ صبا، برق صفت، شعلہ نما، فکرِ سخن نگارِ فکر و نگاہ، جسم جیسے بھرا بھرا ساغر، جوئے شیر تیشۂ جشن چراغاں، نگہہ شوق، برگِ گل، آبِ رواں، مثالِ غنچہ، سکوتِ شام، ہر جسمِ گل فروشاں اب مرکزِ نظر ہے، افسانۂ شبِ غم، یہ حالت گفتنی کم دیدنی ہے، مے سے لبریز چھلکتے ہوئے پیمانے چلے، روزن، چشمِ پُر آب، حضورِ جبر کسی مصلحت کے پیشِ نظر، میانِ بزمِ طرب، محشرِ خرام، گل رُخ، یزید، حسینؑ، فرات، نیزہ زمیں پہ گاڑ کے گھوڑے سے کود جا، آب و خاک و باد، شبِ ہجر، خلوصِ شبنم و نکہت و فورِ آتشِ گل، آبشارِ شہرِ پُر فن، خندۂ گل، یہ دشتِ غم کی تپش بیش از عذاب النار، الاماں شاعرانِ خستہ حال، غم وجہہِ فگارِ دل، غم وجہہِ قرارِ دل۔"

اس لفظیات کے علاوہ کلاسیکی اسلوب سے متعلق چند پورے اشعار یہاں درج کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے:

بدستِ چرخِ بریں ماہ نامے جام اُٹھا — صد آفتاب گلابی مہہ تمام اُٹھا
گدائے جرعۂ مے کو بہت حقیر نہ جان — کہ اس فقیر سے اس میکدے کا نام اُٹھا
بایں مظاہرۂ التفاتِ ساقی وے — کسے خبر کہ کوئی کتنا تشنہ کام اُٹھا

مجروح بہت ہے دل پھر بھی شگفتاں ہے
یہ برگِ خزاں دیدہ، ہمرازِ بہاراں ہے

تاحدِ نظر شہر خموشاں کے نشاں ہیں
اللہ مسافر کی کہاں شام ہوئی ہے

محفلِ مے کشاں، کوچۂ دلبراں ہر جگہ ہو لیے اب چلیں دل کہاں

ہم کو کافی ہے یہی حلقۂ زنجیرِ سخن جاؤ مل جل کے تمھیں بانٹ لو جاگیرِ سخن

زفرقِ تابقدم ایک موجۂ مے ناب تکلمش کہ بجے جیسے چاندنی میں ستار

ہر رنگ دلِ پرخوں ہر لالۂ صحرائی گیسو کی طرح مضطرب رات کی رانی ہے
اے پیر خردمنداں دل کی بھی ضرورت ہے یہ شہرِ غزالاں ہے، یہ ملک جوانی ہے
ہم خوشبوئے آوارہ ہم نور پریشاں ہیں اے بدر مقدر میں آشفتہ بیانی ہے

ان اشعار میں کلاسیکیت سے بشیر بدر کا تخلیقی تعلق نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ یہ تعلق اس حقیقت کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ ان کا "امیج" اور "آمد" کی غزلوں کا اسلوب "اکائی" کے ان منقولہ اشعار سے مختلف ہوتے ہوئے بھی اس کی جڑیں انھی (اشعار کے کلاسیکی اسلوب میں) پیوست ہیں۔

"اکائی" ہی میں بیشتر ایسی غزلیں بھی ہیں جن میں نئی لفظیات کا تخلیقی استعمال ہوا ہے۔ یہ وہ غزلیں ہیں جنھوں نے "امیج" اور "آمد" کے شاعر کو ایک ٹھوس لفظیاتی بنیاد فراہم کی ہے۔ اس نئی لفظیات کی ایک مختصر سی فہرست بنائی جائے تو وہ اس طرح ہو گی:

"برف سی اجلی پوشاک، وادیاں پاک مریم کا آنچل ہوئیں، پیڑ جیسے دُعاؤں میں مصروف ہوں، دستِ الفاظ محفوظ کر لے انھیں، نوٹس، شوکیس، لکڑیوں سے تراشی ہوئی لڑکیاں، ٹین کے نوجواں، آسماں رنگ کا کوٹ، یادوں کے اُجلے فرشتے، دودھیا خامشی، یادوں کی زلفیں، خواہشیں جیسے افریقہ کی بیٹیاں، دھوپ کو چھیڑتے آبنوسی بدن، پھر کبوتر کے جوڑوں کے دل میں چبھی تنکے چن چن کے لانے کی فطری چبھن، آئینہ خانے میں خوشبوؤں کا بدن، بیروت کی ساحلی ریت، کاغذی مقبرے، مچھلیاں، اک دریچے میں دو آنسوؤں

کا سفر، روشنی کے گھروندے، خوشبوؤں کی دُکاں، زعفرانی پلوور، رات کی شاخ، غم وہ ساون ہے جو اِن کمروں کے اندر برسے، چاند، پھول کے پیالے، آنکھ کے تارے، گلاب کی جنبش، دھوپ، آنسو، اُداس بینا، تتلی، نیند میں ننگے پاؤں چلتے خواب، نیند کی فاختہ، گمراہ فرشتے، رات کی پلکیں، صبح کی آنکھیں، سایہ، کمرہ، صحرا، رگِ دنیا، سانپ، جو پیاس تیز ہو تو ہے ریت بھی تصویرِ آب، میری آنکھیں کسی کے آنسو ہیں، گیسوؤں کے پھول، نقشِ قدم کا چاند، تجربوں کی ردائیں، پیار کی خوشبو، یاد کسی کی دھوپ ہوئی ہے۔ آہوں کے بادل، آنسو کی کھیتی، نین نگر، روپ دیس کی کلیاں، رنگ و نور کی گڑیاں، چاند دیس کے لوگ، پھول جیسی عمر، چاندنی کے شعلے، خموش برف کی وادیاں، خزاں کے خشک و اُداس ہونٹ، آنسوؤں کا سکوت، شبنمی آگ، پورس کی فوج، خزاں کی دھوپ، بالکونی، میبلیٹ، ٹائی کی گرہ، مکھن، ریل، رکشا، موٹر، ڈولی، کالر، ٹیپ، ٹک، بٹن، چین، زِپ کے دانت، مچھلیاں چل رہی ہیں پنجوں پر، بولیاں بولتے ہوئے ڈبے، کالے جادو کا کمرہ، سرمئی اشجار، سوٹ، شرٹ، دھند، شاخ کی بانہیں، چائے کی پیالی، عارض کے اُجالے، سرکش پہاڑیاں، سویرے کا سنہرا جام، کپڑے بدلو تو دیکھتا ہے کوئی، ستاروں کے لبوں پر کپکپی ہے، خدا کی نظموں کی کتاب، بستر بند، ماںتا کا جسم، دہکتے نیزے، چاند کی کشتی، لہو کا فوارہ، سُرخ چاندنی، تھرکتی مچھلی، نرم بلّی، لہو کا چڑھا سمندر۔"

"اکائی" کی اس نئی لفظیات میں حسّی تلازمے، استعارے، علامتیں نیز تشبیہات کے ذریعے شعری زبان کی تشکیل کی گئی ہے۔ لیکن تشبیہات کا حصّہ سب سے زیادہ ہے۔ میر کی طرح بشیر بدر کی لفظیات میں بھی سا، سے جیسے، جیسا، طرح، مثل، مثال اور مانند وغیرہ ادواتِ تشبیہ کثرت سے استعمال کی گئی ہیں۔ "اکائی" سے لے کر "امیج" اور "آمد" تک تشبیہات کا ایک طویل سلسلہ ہے جو قاری کے ذہن میں مختلف منظر ناموں کے عکس کھینچتا چلا جاتا ہے۔ "اکائی" کی تشبیہات زیادہ تر فطرت کے شوخ مناظر سے اخذ کی گئی ہیں اور اکثر و بیشتر پیکر نگاری کے ذریعے حسّی تلازموں کی تشبیہاتی تجسیم ایک انوکھے آہنگ اور لب و لہجے کو جنم دیتی ہے۔

تشبیہ کی شاعری میں ایک خاص اہمیت ہے۔اس کے ذریعے اسلوب کی بہت سی خصوصیات جنم لیتی ہیں۔ تشبیہ سے ہی استعارہ بنتا ہے اور تشبیہ سے مجاز، کنایہ اور دیگر اجزائے ترکیبی بھی وجود پاتے ہیں۔ تشبیہ بذاتِ خود اثر آفرینی کا ایک مؤثر ذریعہ بن سکتی ہے کیونکہ اس میں بنیادی طور پر مشبّہ بہ کو مشبّہ سے برتر و بالا دکھایا جاتا ہے۔بشیر بدر کی غزلوں میں تشبیہات غازہ کی طرح محض حقیقت کو چمکا کر ہی پیش نہیں کرتیں بلکہ ان کے ذریعے اثر آفرینی کا کام بھی لیا گیا ہے۔اس عمل میں تشبیہ کو استعارے کا روپ دے کر بیان میں قطعیت پیدا کی گئی ہے جس کا سلسلہ پیکر نگاری اور علامت نگاری تک پہنچتا ہے۔ "اکائی" میں حالانکہ تشبیہ کا استعارے میں بدل جانے کا عمل خاصہ دھیما ہے لیکن "امیج" اور "آمد" میں یہ عمل تیز نظر آتا ہے اور ایسا لگتا ہے کہ استعاراتی اظہار بشیر بدر کے یہاں "اکائی" کی تشبیہات سے شروع ہو کر "امیج" میں نمو پاتا ہے اور "آمد" میں اس کی تکمیل ہو جاتی ہے۔ان کے یہاں پیکر نگاری بھی ہے، استعارہ سازی اور علامت نگاری بھی لیکن تشبیہ نگاری بہر حال بشیر بدر کے یہاں سب سے زیادہ ہے اور یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان کا اسلوب تشبیہاتی اسلوب ہے۔ "اکائی" سے منتخب درجِ ذیل اشعار میں تشبیہات کی خوبصورت اور مؤثر کار فرمائی دیکھی جاسکتی ہے:

اک سمندر کے پیاسے کنارے تھے ہم، اپنا پیغام لاتی تھی موجِ رواں
آج دو ریل کی پٹریوں کی طرح ساتھ چلنا ہے اور بولنا تک نہیں

جو پیاس تیز ہو تو ریت بھی ہے چادرِ آب
دکھائی دُور سے دیتے ہیں سب تمھاری طرح

برف سی اُجلی پوشاک پہنے ہوئے پی جیسے دُعاؤں میں مصروف ہوں
وادیاں پاک مریم کا آنچل ہوئیں آؤ سجدہ کریں سر جھکائیں کہیں

پھول دوا جیسے مہکے ہیں   کسی بیمار کی صبح ہوئی ہے

جیسے کہ سارے شہر کی بجلی چلی گئی   آنکھیں کھلی کھلی تھیں مگر سو جھتا نہ تھا

یوں راہ میں ملتی ہیں گھبرائی ہوئی غزلیں   خود اپنی ہی آہٹ پر چونکے ہوں ہرن جیسے

وہ بھی ہے بیسویں صدی کی طرح   خوبصورت ، اداس خوفزدہ

یہاں یہ عرض کرنا بھی ضروری ہے کہ بشیر بدر کی غزل تشبیہ کے علاوہ تعریفی (Definitive) اور اطلاعی (Informative) لفظیات سے بھی تعبیر ہے۔ وہ ایک واقعے کو بیان کرنے کے لیے ایک دوسرے واقعے کو بنیاد بناتے ہیں اور دونوں کے تشبیہی عمل سے بات کو انوکھے اور مؤثر اسلوب میں بیان کر دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر:

کوئی کتبہ نہیں ہیں سرِ راہ ہم جس پہ اقوالِ زریں بدلتے رہو
ہم تو آنسو ہیں پلکوں پہ رکھ لو ہمیں جب اشارہ کرو ٹوٹ جائیں کہیں

میری آنکھیں کسی کے آنسو ہیں   ورنہ ان پتھروں میں آب کہاں
میرے ہونٹوں پہ تیری خوشبو ہے   چھو سکے گی انھیں شراب کہاں

پتھر کے جگر والو غم میں وہ روانی ہے   خود راہ بنا لے گا بہتا ہوا پانی ہے

میری آنکھوں میں اک چاندنی چوک ہے   گزری عمر رواں چاندنی چوک میں

دل کی بستی پُرانی دِلّی ہے   جو بھی گزرا ہے اس نے لوٹا ہے

میں دن ہوں میری جبیں پہ دکھوں کا سورج ہے
دیے تو رات کی پلکوں پہ جھلملاتے ہیں

قدم سے آگے آگے چل رہی ہے   مسافر کو گلی پہچانتی ہے

یہاں ''گلی کا قدم سے آگے آگے چلنا'' اور ''مسافر کو پہچاننا'' دو الگ الگ باتیں ہیں لیکن ان کے انسلاک نے ایک شعری وحدت کی تشکیل کی ہے اسی طرح ''کوئی کتبہ نہیں ہیں سرِ راہ ہم''، ''ہم تو آنسو ہیں''، ''میری آنکھیں کسی کے آنسو ہیں''، ''میری آنکھوں میں اک چاندنی چوک ہے''، ''دل کی بستی پُرانی دِلّی ہے''، (''اکائی'' میں یہ مصرعہ اس طرح ہے: دل ہمارا بھی شہرِ دِلّی ہے) ''میں دن ہوں'' اور ''میری جبیں پہ دُکھوں کا سورج ہے۔'' وغیرہ

بشعری محاورے اطلاعی (Informative) اور تعریفی Definitive ساخت کے جملوں کے ذریعے ایک پوری لفظیاتی اکائی میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ یہ بشیر بدر کی غزلیہ لفظیات اور اسلوب کا بنیادی آہنگ ہے جس سے ان کی انفرادی غزلیہ زبان کی شناخت ہوتی ہے۔

''اکائی'' کی لفظیات میں استعاروں کا بھی اہم حصہ ہے۔ یہ استعارے معنوی قطعیت کے ساتھ ساتھ زبان کی توسیع کا بھی کارنامہ انجام دیتے ہیں۔ نادر تشبیہات کو استعارہ بنا کر ایک نئی دنیا آباد کی گئی ہے۔ چاند، ریل، پیڑ، سمندر، پھول، پتھر، چاند اور ایسے ہی دوسرے الفاظ سے ''اکائی'' میں استعاراتی اظہار کی جھلک ملتی ہے۔ کہیں استعارہ ایک ہی لفظ ہوتا ہے اور کہیں ناکام استعاروں کی مثالیں بھی ملتی ہیں:

گردنوں میں لٹک رہی ہے زباں (ٹائی)
اور آنکھوں پہ رکھے ہیں شیشے (عینک)

اک بڑا جادو کا کمرہ
اور پردے پہ لڑکیاں لڑکے (سینما ہال)

اب سفر کا نیا طریقہ ہے
لوگ لیٹے ہیں، چلتے ہیں کمرے (ٹرین)

سازِ پر شور و کرب ہنستا ہے
بولیاں بولتے ہوئے ڈبے (ریڈیو)

ان مثالوں سے قطع نظر ''اکائی'' میں کامیاب استعاراتی اظہار کا ایک جہاں آباد ہے۔ ان میں زیادہ تر استعارے زندگی کی روز مرّہ کام میں آنے والی اشیا کو نئے معنیٰ سے ہمکنار کرتے ہیں۔ مچھلی، ریل، بکری کے بچے، شیر، سورج، برف، باغ، پھول، روشنی وغیرہ الفاظ نہ صرف مانوس ہیں بلکہ قاری کو تخلیقی عمل میں اپنے ساتھ شریک کر لیتے ہیں:

وہ غزل والوں کا اسلوب سمجھتے ہوں گے
چاند کہتے ہیں کسے، خوب سمجھتے ہوں گے

''اکائی'' میں جدید غزل کے مروّجہ استعارے مثلاً گھر، موج، دریا، سمندر، دھوپ، جزیرہ

سناٹا، لمحہ، عکس، صدا، پانی وغیرہ کثرت سے موجود ہیں لیکن انھی پر اکتفا نہیں کیا گیا ہے نئے استعاروں کی تخلیق بھی کی گئی ہے اور مروجہ استعاروں کا نئے معنی میں استعمال ہوا ہے:

پہلی بار نظروں نے چاند بولتے دیکھا ہم جواب کیا دیتے کھو گئے سوالوں میں

ڈالی گلاب کی مرے سینے سے آ لگی جھٹکے کے ساتھ کار کا رکنا غضب ہوا

مچھلیاں چل رہی ہیں پنجوں پر جن کے چہرے ہیں لڑکیوں جیسے

تھرکتی مچھلی نکل کر سرکتے کپڑوں سے تمام رات کو اب بے نقاب کر دے گی

صبح سے ڈھونڈھ رہے تھے کہ کہاں ہے سورج
اب نظر آئے ہو تو سارا جہاں روشن ہے

روشنی کو رنگ کر کے لے گئے جس رات لوگ
کوئی سایہ میرے کمرے میں چھپا روتا رہا

ہو سکتا ہے کل سورج سوتا ہی مجھے پائے اک سانپ مرے دل میں سمٹا ہوا بیٹھا ہے

باغ ہے ایک، پھول لاکھوں ہیں رنگ سب کا جدا جدا سا ہے

استعارہ لفظ کے مجازی معنیٰ میں استعمال کا نام ہے اس لحاظ سے مندرجہ بالا اشعار میں چاند، گلاب کی ڈالی، مچھلیاں، سورج، روشنی، رنگ، سایہ، سانپ، باغ اور پھول وغیرہ ''اکائی'' کی غزل کی فرہنگ میں نئے معنیٰ اختیار کر لیتے ہیں۔

پیکر نگاری غزل میں کوئی نئی چیز نہیں ہے لیکن جدید غزل میں جس کثرت کے ساتھ پیکر تراشی کی گئی ہے اس کی مثال غزل کے کسی اور اسلوب یا عہد میں نہیں ملتی۔ مومنؔ کا مشہور شعر ہے:

اُس غیرتِ ناہید کی ہر تان ہے دیپک
شعلہ سا لپک جائے ہے آواز تو دیکھو

پیکر نگاری، حسی تلازمات کی تجسیم کا نام ہے۔ اس میں حواسِ خمسہ کے ذریعے ہمارے متخیلہ

کے متاثر ہونے اور اس تاثر کی لفظی تصویر بنا دینے کا عمل مخفی ہے۔ یعنی وہ تشبیہ، استعارہ یا معروض کا کوئی وصف جو حواسِ خمسہ کے حسی تجربے کی مصوری کرتا ہے، پیکر کہلاتا ہے۔ یہ حسی تجربہ تخلیقی تجربے کا حصہ بن کر بیان کے تاثر میں اضافے کی سعیِ مشکور کا سبب بنتا ہے۔ "اکائی" کی پیکر نگاری اس لحاظ سے اہم ہے کہ اس سے نئی لفظیات کا ہی جنم نہیں ہوتا بلکہ مفہوم کی ادائیگی اور اثر آفرینی میں بھی مدد ملتی ہے۔ "اکائی" میں پیکر نگاری کی انتہا تجربے کے کھرے پن اور اس کی داخلیت میں مضمر ہے۔ گویا پیکر نگاری بجائے خود اہم نہ ہو کر شعر کے تجربے اور تاثر کی کامیابی پر منحصر ہے:

اُن کہے شعر ہیں وادیِ ذہن میں مختلف رنگ کے جھلملاتے دیے
دستِ الفاظ محفوظ کر لے انھیں چل رہی ہے ہوا بجھ نہ جائے کہیں

جس کو دیکھو مرے ماتھے کی طرف دیکھے ہے
درد ہوتا ہے کہاں اور کہاں روشن ہے

چھپ گیا کوئی آواز دے کر کہاں چاندنی بھی مری طرح حیرت میں ہے

مگر تم تو ابھی تک بانسری ہو بہت مصروف ہے انگشتِ نغمہ

کہ چاندی جیسے گھل کر بہہ رہی ہو وہ دریا میں نہانا چاندنی کا

بے تاب ہے رنگت کے لیے پیار کی خوشبو
کب سر کے قریب آئے گی تلوار کی خوشبو

کیا زندگی ہماری گلی تک بھی آئی تھی
یہ گیسوؤں کے پھول یہ نقشِ قدم کا چاند

علامت نگاری شعری لسانیات کے ارتقا کا عروجی نقطہ ہے۔ ایک استعارہ اس وقت علامت بن جاتا ہے جب اس کے ذریعے اس مثالی مواد کی تجسیم کی جاتی ہے جو کسی اور طرح معرضِ اظہار میں نہیں لائے جا سکتے۔ یہ ایک پیچیدہ طریقۂ اظہار ہے علامتی زبان کے ذریعے شاعر سرعت سے بدلتے ہوئے انسانی احساسات و جذبات کی ترجمانی مجرد اور

مجسّم کے درمیان تقابلی اشاریئت پر مبنی لفظیات سے کرتا ہے۔ ''اکائی'' کی علامتیں زندگی کی روزمرّہ کی زبان سے تعلق رکھنے کے باوجود اکہری نہیں ہیں۔ ان میں ہمہ جہتی اور تہہ داری ہے اور شاعر کے مقصد کی ادائیگی میں وہ پورے تقابلی پس منظر کے ساتھ معاون ہوتی ہیں۔ ''ریل''، ''چائے''، ''لان''، ''جنگل''''پیڑ''، ''سمندر''، ''چاند''، ''مچھلی'' وغیرہ علامتیں نئی تہذیب، عصری الجھنوں اور شہری زندگی کی گھٹن کا آئینہ ہیں۔

(۳)

بشیر بدر کا دوسرا شعری مجموعہ ''امیج'' جولائی ۱۹۷۳ء میں شائع ہوا۔ اس مجموعے کی غزلوں میں نئی لفظیات کی تلاش اور کلاسیکیت سے انحراف کی لے اور زیادہ تیز ہو گئی دوسرے الفاظ میں یہ مجموعہ تجرباتی لفظیات کا مجموعہ ہے جس کی کامیاب مثالیں اسلوب میں چار چاند لگا دیتی ہیں اور نسبتاً کم کامیاب یا ناکام لفظیات مزید تجربوں کی راہیں ہموار کرتی ہے۔

تشبیہاتی اسلوب اس مجموعے کا بھی بنیادی وصف ہے لیکن استعاروں میں اضافہ ہوا ہے اور اینٹی غزلیہ لفظیات میں استعاراتی اظہار سے زیادہ کام لیا گیا ہے۔ پیکر نگاری میں مزید تجربات سامنے آتے ہیں اور اکثر کامیاب ہیں لیکن سب سے زیادہ فروغ علامتی اظہار کو ملا ہے۔ تجربے کی نوعیت کے اعتبار سے علامتوں کا بلیغ استعمال نہ صرف اسلوب بلکہ مفہوم کو نمایاں کر دیتا ہے۔

''امیج'' میں ''اکائی'' کی چند غزلیں ''شعوری تبدیلیوں'' کے ساتھ شامل کی گئی ہیں اس کے علاوہ ''اکائی سے بہترَ پتّھر'' کے عنوان سے ۲۷ اشعار بھی ضمیمے کے طور پر درج ہیں، ان اشعار میں بھی پُرانی لفظیات کو بدل کر نئے الفاظ کا اضافہ کیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر ''اکائی'' کا ایک شعر ہے:

دل ہمارا بھی شہرِ دلّی ہے　　　جو بھی گزرا ہے اس نے لوٹا ہے

یہ شعر ''امیج'' میں اس طرح نقل کیا گیا ہے:

دل کی بستی پُرانی دلّی ہے　　　جو بھی گزرا ہے اس نے لوٹا ہے

ان تبدیلیوں کے علاوہ لفظیات سازی میں بھی بہت سی تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں جن کا اندازہ ''اکائی'' اور ''امیج'' کی لفظیات کے تقابلی مطالعے سے ہوتا ہے۔ ''امیج'' کی چند اہم

لفظیات حسبِ ذیل ہیں:

"سسکتا آب، بوڑھا دیوتا، خوشبو چیختی ہے، جزیرے، شب خون، پتھروں کا جنگل، عرق نچوڑنے والی مشین، فر کے کوٹ، دفتر کا قلم، مل کی مشینیں، دل کے باغی فرشتے، جگنو، جھاڑیاں، خوشبو، تتلی، سونے کے پھول پتے، خوشبوؤں کا بدن، رنگوں کے فرشتے، دینار، خواب کا شجر، بدن پہ جمی دھوپ، رومال روشنی کے ہوا میں اُڑاؤں گا، بدن کی مٹی، نیلے بادل کا گاڑھو، روشنی کے بدن چلتی گھڑیوں کی سوئیاں، رات کا ٹیپ، موسم کے پاک چہرے، سرمئی ہڈیاں، خاکی اشجار، مختلف پیچ میں اک کسی شخصیت، یاد کا پھول، دھوپ کے چمچماتے ہوئے ہاتھ، نیم کے پھول، ناریل کے درختوں کی پاگل ہوا، گرم کپڑوں کا صندوق مت کھولنا، یادوں کی کافور جیسی مہک، بید کے زرد مونڈھے پہ بیٹھی ہوئی شام، خشک ڈنٹھل، فاختہ کی گھنی بند پلکیں، لان، جنگلی آم کی جان لیوا مہک، فاختہ دھوپ کے پُل پہ بیٹھی رہی، گیلری میں چھپی دوپہر، ناریل کی طرح توڑ کر پی لیا، سبز پلکیں، دھند کی بند پلکیں کترے ہوئے سائیکل پر چلیں دھوپ کی قینچیاں، درد کا پاک لوبان، ریشمی بالوں والے پھول کی گرم ٹوپی، سُرخ خرگوش، کبوتر کا خوں، کلینڈر میں بیٹھا ہوا سُرخ ہلا، کھڑی موج، زرد ساڑی، پس ماندہ قصبے کی پتلی سڑک، ٹریفک، سپاہی، جھاگ کے پہاڑ، کھلے صابنوں کی مہکتی ندی، پاٹو اسٹیل، سینہ سڑک، ہاتھ لکڑی کے جنگلے، چھنیٹے کی ندّیاں، سبز نارنجی سنہری کھٹی میٹھی لڑکیاں، مقبروں کی چادریں، آسمانی گھنٹیاں، شام کا کالا گلاب، جامنوں کے باغ، اودی اودی لڑکیاں، طیّارے، گلاس، ابابیل، پول، بلب، مکان، کھیت، سبز کائی کی چادر، رات کا رس، راکشش، چاند کی کشتی، لہو کا فوارہ، مائی، دیمک، راکھ پہ دھوپ جمانا، پیار کی گہری پھنکاریں، دیہاتی پانی کے جھوٹے موتی، دھوپ نئی بیل باٹم پہنے سڑکوں کی کشتی پر تیرے، راکھ کا کرتا، دھول کی لنگی، جگنوؤں کا سر، موم بتی کی رانیں، بلیڈ، چاقو، برف کے ثمر، دھوپ کا ہرا بجرا، آگ کا سمندر، دھوپ کی گھڑی، ملبہ، دیوار، خیمے، برف میں رکھی ٹھنڈی بوتل چیک گئی، دو نالی،

غازی، ڈونگے، گارا، چونا، مچھلی کے کولھے، گنگا جل، چھت، چھاگل، دستانے، گھوڑے، اسکوٹر، برف کی ٹافیاں، بیرک، وردیاں، پٹیاں، چینٹیاں، تیزاب، لحاف، سُرخ شیڈ، قلفیاں، پکّے امرود، چتیاں گلہری، دودھ، قمیض اٹیچی، الگنی، سرمہ، مسّی، کنگھی، چوٹی، مینا، کہرے کے لرزیدہ ہاتھ، تلسی اور ادرک کی چائے، شاور، ناول، اپنے ہی مرچے پودینے سوکھ گئے، دودھ جلیبی، غزلیں اب تک شراب پیتی تھیں، نیم کارس، فکر کی بے لباس شاخیں، گیلے جذبے، فن کی پتّی، برقی لڑکی، نورنامہ، کافی ہاؤس، ٹیڑی تہذیب، ٹیڑی فکر و نظر، ٹیڑی غزلیں، غبارہ، کتّے، خونخوار بلّی، سنہری پڑیاں، اسٹیشن، بدن کی بتّیاں، گولی، صوفے، مسہری، بھورالحاف، کواڑوں کی اوٹ، جذبوں کی ناگنیں، لفظوں کی بین، مادہ وئر، برادہ، آنگن کی مہندی، سانپ ریت، تلوے، مَن، گائے جب گائے کا بدن چاٹے، خرگوش، کوکر، ڈشیں، سناٹے کی شاخیں، خاموشی بذاتِ خود آواز کا چہرہ ہے، پلکوں کے مہہ وانجم، سُرخ مومی شمعیں، لکھوری، اینٹیں، فیتے، جس چھپّر کے نیچے گاؤں کے بوڑھے حقّہ پیتے ہیں، دھوپ کا شیشہ، پیڈل، کہرے کا کمبل، ہیٹر، کیلے کے چھلکے، لگار، روٹیاں، لادی اٹھا کے گھاٹ پہ جانے لگے ہرن، بلڈنگ، ہلدی ناف میں پھول، ران پر مچھلی، ایک مٹھّی دُھوپ، پھول سی قبر، آسماں کا زرد کتا، یاد کے بلغمی بچھونے، چار دن کی چاندنی، چاند کی ڈولی، اُمس، تولیہ میں دھوپ کی خوشبو، لوبان میں چنگاری، کٹورہ، آفتاب۔"

ان لفظیات کے مآخذ زندگی کے عام بول چال کے الفاظ، آس پاس کی اشیا اور مناظرِ فطرت کی وہ تصویریں ہیں جو ہمارے چاروں طرف بکھری ہوتی ہیں لیکن جن پر عام آدمی کی توجہ بہت کم مرکوز ہوتی ہے۔ ان لفظیات میں ایک خاص بات یہ ہے کہ شاعر کا تعلق اپنے گھربار اور آس پاس کے مناظر سے اتنا گہرا اور اتنا جذباتی ہے کہ اس کی تمام تر لفظیاتی دنیا انھی اشیا اور مناظر سے ترتیب پاتی ہے۔

اپنی نحوی ساخت کے اعتبار سے اس لفظیات پر فارسی کا ذرا بھی اثر نہیں۔ "اکائی" میں فارسی کی جو آمیزش کہیں کہیں دیکھنے کو ملتی تھی۔ "امیج" کا لفظیاتی منظر نامہ اس سے یکسر

خالی ہے۔ فارسی تراکیب بھی یکسر ترک کردی گئی ہیں۔ ان کی جگہ کا، کے کی وغیرہ ہندی طرز کے لفظیاتی رشتوں سے کام لیا گیا ہے۔ فارسی اضافت کا استعمال شعوری طور پر ترک کیا گیا ہے اور فارسی عربی الفاظ کے بجائے اُردو کے عام زندگی کے الفاظ نیز دیگر زبانوں جیسے ہندی انگریزی وغیرہ کے عام فہم الفاظ کو غزل کے آہنگ میں ڈھالنے کی کوشش کی گئی ہے۔

جیسا کہ عرض کیا گیا، ''امیج'' لفظیاتی تجربوں کی ایک ایسی لیبوریٹری ہے جہاں الفاظ کو تولنے پرکھنے کی کامیاب کوشش کی گئی ہے۔ ''امیج'' کی لفظیات اور تجربوں کی سب سے بڑی اہمیت یہ ہے کہ ان تجربوں کے نتائج کا تجزیہ کر کے ''آمد'' کی وہ لفظیات وجود میں لائی گئی جو بشیر بدر کی غزلیہ لفظیات میں ایک سنگِ میل کا درجہ رکھتی ہے۔ ''آمد'' کی بھرپور غنائیت میں ''اکائی'' اور ''امیج'' کے ان تجربات کا اہم حصہ ہے اور ''اکائی'' کی بند خوشبو ''امیج'' سے گزرتی ہوئی ''آمد'' تک پہنچتے پہنچتے بیکراں ہو جاتی ہے۔

''آمیج'' میں (Images) یعنی پیکر نگاری کی بنیادی حیثیت ہے۔ حسّی تجربات کی لسانی تجسیم اور پیکریت کے ذریعے ان غزلوں میں جو تصاویر اُبھرتی ہیں ان پر نگاہ جم سی جاتی ہے:

سسکتے آب میں کس کی صدا ہے　　　کوئی دریا کی تہہ میں رو رہا ہے

دہکتی دھوپ سمندر ہے، یہ جزیرے ہیں　　　گھنے درخت جو پیڑوں پہ سایہ کرتے ہیں

بید کے زرد مونڈھے پہ بیٹھی ہوئی شام نے اُٹھ کے بتی جلائی نہیں
روشنی کا فرشتہ بڑی دیر تک دستکیں دے کے واپس چلا بھی گیا

گرم کپڑوں کا صندوق مت کھولنا ورنہ یادوں کی کافور جیسی مہک
خون میں آگ بن کر اُتر جائے گی صبح تک یہ مکاں خاک ہو جائے گا

دن کے سارے کپڑے ڈھیلے ہو گئے　　　رات کی سب چولیاں کسنے لگیں

سرمہ، مسّی، کنگھی، چوٹی بھولی ہے　　　سوکھے پتوں پر جو مینا بیٹھی ہے

سناٹے کی شاخوں پر کچھ زخمی پرندے ہیں　　　خاموشی بذاتِ خود آواز کا صحرا ہے

سارے بدن کا تناؤ فضا میں   کسے کسے کپڑوں میں پھنسی پھنسی شام

"امیج" کے استعارے اس کی لفظیات کی دوسری بڑی خصوصیت ہیں۔ "اکائی" میں "ریل کی پٹری"، "دھوپ"، "شام"، "چاند"، "پھول"، "جگنو"، "تتلی" وغیرہ تشبیہات "امیج" کے استعاروں میں تبدیل ہو گئی ہیں:

حقیقت سُرخ مچھلی جانتی ہے   سمندر کتنا بوڑھا دیوتا ہے

آنگن میں ننھے ننھے فرشتے لڑیں گے جب
بھوری شفیق آنکھوں میں میں مسکراؤں گا

فاختائیں، تتلیاں، مچھلی، گلہری، بلّیاں   زندگی میں آئیں اپنی کیسی کیسی عورتیں

پتھر جیسے مچھلی کے کولھے چمکے   گنگا جل میں آگ لگا کر چلے گئے
تتلی بھاگے تتلی کے پیچھے پیچھے   پھول آئے اور پھول چرا کر چلے گئے

مچھلیاں ٹوٹتی ہیں کاروں پر   گھوڑے اسکوٹروں کے دیوانے
اُجلے چوہے نفیس سوٹوں میں   اچھے لگتے ہیں جیسے افسانے

"آمد" بشیر بدر کی غزلوں کا تیسرا مجموعہ ہے جو، اکتوبر ۱۹۸۵ء میں شائع ہوا۔ اس مجموعے میں ۱۹۷۳ء کے بعد کی غزلیں شامل کی گئی ہیں اور کچھ غزلیں "اکائی" اور "امیج" سے منتخب شدہ ہیں جن کی لفظیات میں خاطر خواہ تبدیلی کی گئی ہے لیکن ان کی نشاندہی بعد میں، پہلے یہ عرض کردوں کہ "آمد" کی لفظیات ایک عطر کی طرح ہے جو "اکائی" اور "امیج" کے تجربات سے کشید کیا گیا ہے۔ اس عطر میں کلاسیکیت کی خوشبو بشیر بدر کے انفرادی اسلوب کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر غنائیت اور موسیقی کا ایک ایسا مرکب تیار کرتی ہے جس کی کھنک دل و دماغ میں دیرپا تاثرات چھوڑتی ہے اور مواد، اسلوب اور آہنگ ایک شعری وحدت میں ڈھل جاتے ہیں، جنھیں ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جاسکتا۔ "اکائی" اور "امیج" میں لفظیات کا جو دریا اونچے نیچے پہاڑی راستوں سے گزر رہا تھا وہ "آمد" میں میدانی علاقوں میں اُتر آیا ہے جہاں اس کا بہاؤ یکساں رفتار کے ساتھ ایک مقررہ

سمت کی جانب ہے۔ ”آمد“ میں جذبات کی زیریں لہریں ایک مخصوص لفظیاتی آہنگ اور (Rythm) کے ساتھ فن اور فکر کا حسین امتزاج پیش کرتی ہیں۔ ”اکائی“ اور ”امیج“ کے بھٹکتے، شور و غل مچاتے الفاظ ”آمد“ کی غزلوں میں میدانی علاقے میں بہنے والی کسی ندی کی طرح خاموشی کے ساتھ نرم سیر ہیں اور لفظیات کی گھن گرج احساس کی شدّت میں تبدیل ہو گئی ہے۔ ”آمد“ میں بشیر بدر کا لہجہ انتہائی نرم اور نازک ہے۔ اسی اعتبار سے لفظیات میں بھی (Undertones) کا خیال رکھا گیا ہے اور وہ سوز و گداز جو غزل کا داخلی حصّہ ہے اپنی پوری شعریت کے ساتھ مفہوم نیز اسلوب کو نمایاں کرنے میں کامیاب رہا ہے۔

”آمد“ میں لفظیات کا کینوس اتنا وسیع ہے کہ ایک مضمون کے چند صفحات میں اس کا احاطہ نہیں کیا جا سکتا۔ عرض کیا جا چکا ہے کہ شاعری مجرّد الفاظ سے نہیں ہوتی بلکہ ایک لفظ سے دوسرے الفاظ کے فنّی و معنوی انسلاک کے ذریعے اپنے مخصوص شعری معنٰی کا اظہار کیا جاتا ہے۔ ”آمد“ کی غزلوں میں حشو و زوائد کی گنجائش نہ ہونے کے برابر ہے اس لحاظ سے شعر کی کلیدی لفظیات ترکیبِ لفظی نہ ہو کر پورے مصرعے یا پورے شعر کو محیط ہے یعنی ہر شعر اپنے پورے وجود کے ساتھ شعری لفظیات کی اکائی میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

سادگی ”آمد“ کی غزلوں کا سب سے قیمتی زیور ہے۔ التزامِ شعری، ضائع بدائع اور علم بیان کے دوسرے تمام اجزا اس وقت پھیکے پڑ جاتے ہیں جب شاعر انتہائی سادگی سے بغیر شعری تکلفات کے، کسی جذبے کا اظہار احساس کی تمام تر شدّت کے ساتھ سہلِ ممتنع میں مؤثر اور دلنشیں پیرائے میں کر دیتا ہے اور دو اور دو چار قسم کی تنقید دیکھتی ہی رہ جاتی ہے۔

”آمد“ میں تشبیہات سے لے کر علامتوں تک ہر طرح کی لفظیات موجود ہے لیکن ان کا وجود جذبے کی صداقت اور اسلوب کی بے تکلّفی کے ساتھ ضم ہو کر ایک مکمّل شعری وحدت کو جنم دیتا ہے اور لفظیات کی یہ کساوٹ ہی شعری لسانیات کا نقطۂ عروج ہوتا ہے۔

”آمد“ میں بشیر بدر نے اپنے منفرد اسلوب اور انفرادی لفظیات کا کتنا خیال رکھا ہے اس کا ثبوت ”اکائی“ اور ”امیج“ کی غزلوں کے وہ اشعار ہیں جو خوشگوار تبدیلیوں کے ساتھ ”آمد“ میں دوبارہ شریکِ اشاعت کیے گئے ہیں۔ بشیر بدر کے اسلوب اور لفظیات کے ارتقائی سفر کی نشاندہی کے لیے ان تبدیلیوں کا مطالعہ ایک نہایت اہم ذریعہ ہے۔ ذیل میں ان تبدیلیوں کا ایک سرسری خاکہ تقابلی مطالعے کے لحاظ سے درج کیا جا رہا ہے جس سے

لفظیات کے متعلق بشیر بدر کے تخلیقی رویے کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

ہمارے بھی ہیں لوگ ایوان میں — مگر پھول کاغذ کے گلدان میں
(اکائی ص ۳۸)

ہمارے بھی ہیں لوگ ایوان میں — انگوٹھے سجے ہیں قلمدان میں
(آمد ص ۱۴۶)

وہ نہیں ہے تو اس کی آس رہے — ایک جائے تو ایک پاس رہے
(امیج ص ۷۶)

خوش رہے یا بہت اُداس رہے — زندگی تیرے آس پاس رہے
(آمد ص ۵۳)

اک ذہنِ پریشاں میں خوابِ غزلستاں ہے — پتھر کی حفاظت میں شیشے کی جوانی ہے
(اکائی ص ۱۰۲)

اک ذہنِ پریشاں میں وہ پھول سا چہرہ ہے — پتھر کی حفاظت میں شیشے کی جوانی ہے
(آمد ص ۵۹)

غم وجہِ فگارِ دل غم وجہِ قرارِ دل — آنسو کبھی شیشہ ہے آنسو کبھی پانی ہے
(اکائی ص ۱۰۲)

رونے کا اثر دل پر رہ رہ کے بدلتا ہے — آنسو کبھی شیشہ ہے آنسو کبھی پانی ہے
(آمد ص ۵۹)

بھول کر اپنا زمانہ یہ بزرگانِ جدید — آج کے پیار کو معیوب سمجھتے ہوں گے
(اکائی ص ۲۸)

بھول کر اپنا زمانہ یہ زمانے والے — آج کے پیار کو معیوب سمجھتے ہوں گے
(آمد ص ۸۷)

ان اشعار میں جس طرح پرانے الفاظ کو بدلا گیا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ''آمد'' تک آتے آتے ''اکائی'' کا شاعر لفظیات کے کن مدارج سے گزرا ہے اور اب اس کا کیا لفظیاتی مزاج اور اسلوب ہے۔

''اکائی'' میں تشبیہات کا ایک طویل سلسلہ تھا جو ''امیج'' میں کچھ کم ہوا لیکن ''آمد'' میں پھر وہی تشبیہاتی اسلوب دیکھنے کو ملتا ہے۔ ''امیج'' کے مقابلے ''آمد'' میں استعاروں کا

استعمال کم ہوا ہے لیکن علامتی اظہار بدستور قائم ہے۔ ''امیج'' کے الفاظ کو چھان پھٹک کر ''آمد'' کی غزلوں میں استعمال کیا گیا ہے مثلاً ''غزل کی سچی کتاب، اشتہار، خزاں کی زرد سی شال، اداس پیڑ، دھوپ کی پتیاں، میل، مہکتے ہونٹوں کے چاند، لان، انار، جگنو، دلائیاں، پاندان، میزپوش، پیچوان، عطردان سا لہجہ، ہرن، باز، کبوتر، گلاس، درویش، ریشمی شال، چڑیاں، چاول، صراحی کھجور، دیمکوں کے قافلے، ڈور کانٹے، بس، سوٹ، سڑک کی لال پیلی بتیاں، مزاروں پہ چادر چڑھائی ہوئی اُداسی کی بیلیں، سرائے، لاری، چھپّر، کالی بلی، پشواز، چرواہا، بھیڑ، دھوپ کے گجرے، کوَر، کھانے کی میز، گڑیا گڈّے، کوہِ نور، نمبر، بھگوان مَن مندر، نورانی داڑھی، اسٹیشن، ساجن، ساگر، گردھر ناگر، جیون، مایا، چاروں اور شامیانے، قالین، کرائے کے گھر، پگڑی، اُردو والوں کا کیمپس، تھالی'' وغیرہ لفظیات میں ''امیج'' کے لفظیاتی تجربات کی جھلک ملتی ہے لیکن یہاں اس کی نوعیت محض تجرباتی نہیں ہے بلکہ شعر کے فکری اور داخلی آہنگ میں ان الفاظ کی اکائیاں مکمل طور پر جذب ہو گئی ہیں۔

''آمد'' کی تشبیہات میں مشابہت کے ساتھ ساتھ تشبیہ کے تلمیحی اور تہذیبی پس منظر کو پوری طرح تخلیقی سطح پر برتا گیا ہے۔ اس طرح تشبیہات میں تہہ داری اور معنویت کا عنصر مشابہت کے اوصاف کو اور زیادہ نمایاں کر دیتا ہے۔ مثال کے طور پر ''اکائی'' کا ایک شعر ہے:

اس کی اُردو میں بھی اب کے مغربی لہجہ ملا
کالے بالوں کی بھی رنگت زعفرانی ہو گئی

اس شعر میں دو تہذیبوں کے سنگم کی طرف اشارہ ہے لیکن شعر بیانیہ سے آگے نہیں بڑھ سکا لیکن اُردو کے ہی حوالے سے ''آمد'' کا ایک بیانیہ شعر بھی اثر پیدا کرتا ہے، جو تشبیہ کی کامیابی ہے:

وہ عطردان سا لہجہ مرے بزرگوں کا — رچی بسی ہوئی اُردو زبان کی خوشبو

یا اسی طرح ''آمد'' میں ایک اور تشبیہ ہے:

خانقاہوں میں خاک اُڑتی ہے — اُردو والوں کے کیمپس کی طرح

یا

شام تک کتنے ہاتھوں سے گزروں گا میں — چائے خانے میں اُردو کے اخبار سا

ان سبھی اشعار میں اُردو زبان و ادب کی تاریخ، اُردو تہذیب اور دورِ حاضر میں اُردو کی علمی و سماجی صورتِ حال پر گہری نظر رکھتے ہوئے تشبیہ سازی کی گئی ہے۔ ''آمد'' میں

ایسی لاتعداد مثالیں ہیں جہاں مشبّہ اور مشبہ بہ کے تاریخی و تہذیبی پس منظر کو کامیابی کے ساتھ اُجاگر کیا گیا ہے۔ طوالت کے خوف سے یہاں چند مثالوں پر ہی اکتفا کیا جارہا ہے:

کشتی کے مسافر نے سمندر نہیں دیکھا　　آنکھوں میں رہا دل میں اُتر کر نہیں دیکھا

کوئی پھول دھوپ کی پتّیوں میں ہرے ربن سے بندھا ہوا
وہ غزل کا لہجہ نیا نیا نہ کہا ہوا نہ سُنا ہوا

دُعاؤں جیسی بڑے پاندان کی خوشبو　　سنا کے کوئی کہانی ہمیں سلاتی تھی

وہ جیسے سردیوں میں گرم کپڑے دے فقیروں کو
لبوں پر مسکراہٹ تھی مگر کیسی حقارت سی

بڑے تاجروں کی ستائی ہوئی　　یہ دُنیا دُلہن ہے جلائی ہوئی
کرن پھول کی پتّیوں میں دبی　　ہنسی اس کے ہونٹوں پہ آئی ہوئی
خوشی ہم غریبوں کی جیسے میاں　　مزاروں پہ چادر چڑھائی ہوئی

اس طرح ساتھ نبھنا ہے دُشوار سا　　تو بھی تلوار سا میں بھی تلوار سا

جس میں اپنی پرندوں سے تشبیہ تھی　　تم کو اسکول کی وہ دُعا یاد ہے

یہ غزل کہ جیسے ہرن کی آنکھ میں پچھلی رات کی چاندنی
نہ بجھے خرابے کی روشنی کبھی بے چراغ یہ گھر نہ ہو

دن تو نکلا خریدا ہوا آدمی　　اے خدارات بھی سب کی عورت نہ ہو

محبّت، عداوت، وفا، بے رُخی　　کرائے کے گھر تھے، بدلتے رہے

اب بھی چہرہ چراغ لگتا ہے　　بجھ گیا ہے مگر چمک ہے وہی

''آمد'' کی یہ تشبیہات بشیر بدر کے گہرے مشاہدے اور زندگی کے وسیع مطالعے کی دین ہیں جن میں اسلوب کو خوبصورت بنانے کے ساتھ ساتھ اثر آفرینی کی بے پناہ قوت کو بروئے کار لایا گیا ہے۔

''امیج'' کے سلسلہ میں عرض کیا گیا تھا کہ اس کی لفظیات میں کلاسیکیت سے پرہیز روا رکھا گیا ہے اور زندگی کے نئے الفاظ کو غزل بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔''آمد'' میں اس شعوری کوشش کے نتائج کی روشنی میں نئے الفاظ کے ساتھ ساتھ (''اکائی'' کی مانند) کلاسیکی لفظیات اور فارسی تراکیب کی آمیزش سے غزلیہ غنائیت کی بازیافت ایک خوشگوار آہنگ کو جنم دیتی ہے۔''آمد'' میں As it is what it is کے اصول پر لفظوں کی فطری آمد کو ہی روا رکھا گیا ہے اور لفظیات کے انتخاب کی شعوری کوشش نہیں کی گئی ہے۔ اللہ ہی اللہ، خاموش پہاڑوں کی ندا، پیڑوں کی صفیں، پاک فرشتوں کی قطاریں، آنسو کی غزل حمد و ثنا، سورۂ یٰسین، غزل کی سچی کتاب، ذرا فاصلے سے ملا کرو، حسن پردہ نشیں، عاشقانہ لباس، بے حجاب، گرمیِ شوق، خزاں کی زرد سی شال، میل کا پتھر، کوئی دھوپ کی پتیوں میں ہرے ربن سے بندھا ہوا، مہکتے ہونٹوں کے چاند، شرر، بساط، پرانی دلائیاں، پاندان کی خوشبو، میز پوش، پیچوان، زردلان، زعفران، عطردان، لاالہ الااللہ، اذان، باز، تاراج و غارت، تمازت، حرارت، پیغمبر، آیت، بشارت، نوک پلک، ابرو، محترم، تحریر لشکر، درویش، اہلِ کرم، کھجور کے پیڑ، سیاہی، بے ریا روحیں، قدیم قصبے، بوسوں کے چراغ، دیمکوں کے قافلے، صحیفے، کہرے کی یورش، تاجر، مزار، چادر، ایوان، مقدس مزاروں پہ قوالیاں، عطر و لوبان، نمائش، سرائے، زلفیں، تحریر وگفتگو، بینائی، سُرخ سنہرا، صافہ باندھے شہزادہ گھوڑے سے اُترا، کالے غار سے کمبل اوڑھے جوگی نکلا، زنداں، میرا، امبر، بدگمانی، آسیب، زنجیر، گرفتار، فرشتوں کی صحبت، شکوہ گلہ، تفصیل، شہرِ وفا، پیمبر، عاشقی، قبا، دستِ دعا، تشبیہ، میکدہ، چراغ کا قیدی، گردِ سفر کی تہیں، سانولی شام، شیشہ، چاندنی کا بدن، خوشبوؤں کا سایہ، آئینہ، بالیاں، ہار، اذنِ قیام، گرد و غبار، رحیم و کریم، صفت، محوِ خواب، خرابہ، پائمالی، انگنائی، زرد پھولوں کا قافلہ، سفینے، نام اور نمبر، شمعیں، زنداں کے اندھیرے، نغماتِ سلاسل، جزیرے، ساحل، خاکسار، سوغات، ستاروں، ضو، شکستوں کے ڈیرے منڈیروں پہ ہیں، فصیل، پرچم، روح و دل کی ریاضت، دلنوازی، دھوپ کا

شجر، جام و تذکرہ، روایت، شہ سوار، پردۂ فن، چلمن، گلوں کو شہیدوں کا بچپن کہو، مدفن، خار و خس، سلطنت، نصاب، صبحِ عارض، شامِ گیسو، کمیں گاہ، قفس، خانقاہ، سلام و پیام، تغیر، شاداب، فراق، وصال، محال، یوسف، تاج و تخت، سرِ راہ، سرِ شام، منظر نامہ، نامِ نامی، وغیرہ لفظیات میں نئی لفظیات کے ساتھ کلاسیکی لفظیات کی آمیزش سے ایک نئی غزلیہ زبان وضع کی گئی ہے جو بشیر بدر کے انفرادی اسلوب سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہے۔

پیکر تراشی ''آمد'' میں ایک براہِ راست بیانیہ (Direct Narration) کا ذریعہ بن گئی ہے۔ ''اکائی'' اور ''امیج'' کے پیکر یہاں اپنا ایک کردار لے کر موجود ہوتے ہیں اور پیکر نگاری بجائے خود غزل کی نئی زبان بن جاتی ہے۔ زیادہ تر خوشبو، چاندنی، روشنی وغیرہ الفاظ کا وجودی اظہار (Personificaton) اسلوب اور لفظیات کے علاوہ مفہوم پر بھی اثر انداز ہوا ہے۔ یہ چند اشعار دیکھیے:

وہ چاندنی کا بدن خوشبوؤں کا سایہ ہے
بہت عزیز ہمیں ہے، مگر پرایا ہے

پھولوں میں بسی چاندنی راتوں کی نمازیں
خوشبو ہی ستاروں کی دُعا اللہ ہی اللہ

یہ خزاں کی زرد سی شال میں جو اُداس پیڑ کے پاس ہے
یہ تمھارے گھر کی بہار ہے اسے آنسوؤں سے ہرا کرو

مری آنکھیں، مرے ہونٹوں پہ یہ کیسی تمازت ہے
کبوتر کے پروں کی ریشمی اُجلی حرارت سی

کوئی لشکر ہے کہ بڑھتے ہوئے غم آتے ہیں
شام کے سائے بہت تیز قدم آتے ہیں

اُداسی بچھی ہے بڑی دُور تک
بہاروں کی بیٹی پرائی ہوئی

کس کی خاطر دھوپ کے گجرے ان لوگوں نے پہنے تھے
جنگل جنگل روئے میرا، کوئی نہ آیا رات ہوئی

سر پہ سایہ سا دستِ دعا یاد ہے
اپنے آنگن میں اک پیڑ تھا، یاد ہے

پھول کمہلا گئے اُجالوں کے　　　　سانولی شام میں نمک ہے وہی

"آمد" کے ان اشعار میں "خوشبو" کی مرکزی حیثیت ہے۔ بشیر بدر کی زیادہ تر پیکر نگاری "خوشبو" اور "چاندنی" کے ذریعے وجود میں آتی ہے۔ کئی غزلوں میں "خوشبو" ردیف کے طور پر استعمال کی گئی ہے اور "اذان کی خوشبو"، "پاندان کی خوشبو" یا "جذبات کی خوشبو"، "سوغات کی خوشبو" نیز "اکائی" میں "تلوار کی خوشبو"، "پیار کی خوشبو" وغیرہ لفظیات پیکر تراشی کے ان کے تخلیقی رجحان کو ظاہر کرتی ہے۔

میں عرض کر چکا ہوں کہ سادگی "آمد" کا سب سے بڑا گہنا ہے۔ "آمد" میں ایسی کئی مثالیں ہیں جہاں بات کو انتہائی سادگی کے ساتھ کہا گیا ہے اور ضائع بدائع کے فقدان کے باوجود اثر آفرینی میں کوئی کمی واقع نہیں ہوتی اور بشیر بدر کا انفرادی اسلوب بھی قائم رہتا ہے۔ اس مطالعے کے اختتام سے قبل ان اشعار کی مثالیں بلا تبصرہ پیش کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے:

کوئی ہاتھ بھی نہ ملائے گا جو گلے ملو گے تپاک سے
یہ نئے مزاج کا شہر ہے ذرا فاصلے سے ملا کرو

بے وقت اگر جاؤں گا سب چونک پڑیں گے
اک عمر ہوئی دن میں کبھی گھر نہیں دیکھا

وہی شہر ہے وہی راستے وہی گھر ہے اور وہی لان بھی
مگر اس دریچے سے پوچھنا وہ درخت انار کا کیا ہوا

چڑیوں کے لیے چاول پودوں کے لیے پانی
تھوڑی سی محبت دے ہم چاہنے والوں کو

کسی کی راہ میں دہلیز پر دیے نہ رکھو　　　　کواڑ سوکھی ہوئی لکڑیوں کے ہوتے ہیں

اک سواری آئے گی اک جائے گی　　　　باری باری سب کی باری آئے گی

پروردگار جانتا ہے تو دلوں کا حال　　　　میں جی نہ پاؤں گا جو اسے کچھ بھی ہو گیا

کچھ تو مجبوریاں رہی ہوں گی یوں کوئی بے وفا نہیں ہوتا
رات کا انتظار کون کرے آج کل دن میں کیا نہیں ہوتا

مندر گئے مسجد گئے پیروں فقیروں سے ملے
اک اس کو پانے کے لیے کیا کیا کیا، کیا کیا ہوا

آنسوؤں کی جہاں پائمالی رہی ایسی بستی چراغوں سے خالی رہی

خاک جب خاکسار لگتی ہے کس قدر باوقار لگتی ہے
صبر کر صبر کرنے والوں کی بے بسی شاندار لگتی ہے

تم ابھی شہر میں کیا نئے آئے ہو رُک گئے راہ میں حادثہ دیکھ کر

راستے میں کوئی کھنڈر ہوگا شہ سوارو وہاں رُکا کرنا

خدا ہم کو ایسی خدائی نہ دے کہ اپنے سوا کچھ دکھائی نہ دے

جہاں پیڑ پر چار دانے لگے ہوا و ہوس کے نشانے لگے
پڑھائی لکھائی کا موسم کہاں کتابوں میں خط آنے جانے لگے

مجھ سے بچھڑ کے خوش رہتے ہو میری طرح تم بھی جھوٹے ہو

اگر واقعی تم پریشان ہو کسی اور سے تذکرہ مت کرو

بچھڑتے وقت کوئی بدگمانی دل میں آجاتی
اسے بھی غم نہیں ہوتا مجھے بھی غم نہیں ہوتا

ہجر و وصال کے سارے قصے جھوٹے ہیں حق ملتا ہے کس کو اپنا کہنے کا

اسی شہر میں کئی سال سے مرے کچھ قریبی عزیز ہیں
اُنھیں میری کوئی خبر نہیں، مجھے ان کا کوئی پتہ نہیں

میں چپ رہا تو اور غلط فہمیاں بڑھیں
وہ بھی سنا ہے اس نے جو میں نے کہا نہیں

بہت سے اور بھی گھر ہیں خدا کی بستی میں
فقیر کب سے کھڑا ہے، جواب دے جاؤ

(۴)

بشیر بدرؔ کی غزلیہ لفظیات سے متعلق اس طویل بحث سے جو نتائج بر آمد ہوتے ہیں اس کا خلاصہ اس طرح ہے:

(۱) نئی غزلیہ لفظیات کا استعمال بشیر بدر کے اسلوب کی کلیدی اساس ہے۔

(۲) ان کی لفظیات کے بنیادی مآخذ گھر بار، پاس پڑوس اور شہری زندگی کی وہ تمام زبانیں ہیں جن کے تخلیقی استعمال سے بشیر بدر کی غزلیہ لفظیات کی فرہنگ مرتب ہوتی ہے۔

(۳) ان کی لفظیات میں مشبّہ اور مشبّہ بہ اور اسی اعتبار سے ادوات تشبیہ کا استعمال سب سے زیادہ ہوا ہے یعنی بشیر بدرؔ کی غزلیہ لفظیات اور اسلوب بنیادی طور تشبیہی ہے۔

(۴) اطلاعی (Informative) اور تعریفی (Idefinitive) ساخت کی لفظیات ان کی غزلیہ لفظیات کا اہم حصہ ہے۔

(۵) ایک واقعے کو بیان کرنے کے لیے ایک دوسرے واقعے کو بنیاد بنا کر دونوں کے تشبیہی عمل سے خیال کا اظہار ان کی غزلوں میں اکثر و بیشتر ہوا ہے۔

(۶) ان کی استعاراتی لفظیات میں چاند، ریل، پیڑ، سمندر، پھول، جگنو، پتھر، مچھلی، تتلی سورج، دھوپ، برف، سانپ، بلّی، دریا، جزیرہ، سناٹا، وغیرہ اہم استعارے ہیں۔

(۷) پیکر نگاری بشیر بدرؔ کے اسلوب کا اہم حصہ ہے اور خوشبو، نغمہ، چاندنی، پھول، دھوپ وغیرہ سے متعلق حسّی تلازمے اور ان کی لسانی تجسیم ان کی پیکر نگاری کے مرکزی نشان ہیں۔

(۸) بشیر بدر کی علامت نگاری میں ریل، چائے، لان، جنگل، پیڑ، چاند، مچھلی وغیرہ نئی تہذیب، عصری الجھنوں اور شہری ماحول کی گھٹن کے عکاس ہیں۔

(۹) "امیج" بشیر بدر کے لفظیاتی تجربات کا سب سے بڑا مجموعہ ہے جس کے نتائج کی روشنی میں "آمد" کی لفظیات منتخب کی گئی۔

(۱۰) "امیج" سے قبل "اکائی" میں بھی نئی لفظیات استعمال کی گئی لیکن اس میں کلاسیکی لفظیات کا استعمال بھی کثرت سے ہوا ہے۔

(۱۱) پائمال کلاسیکی لفظیات اور فارسی تراکیب نیز فارسیت سے مکمل اجتناب اور اس کے مقابل کامیاب انفرادی لفظیات کی تخلیق بشیر بدر کا شعوری لفظیاتی پروگرام ہے۔

(۱۲) "آمد" غزل کی داخلی غنائیت اور سوز و گداز سے مملو ہے جو "اکائی" اور "امیج" کے تجربات کی روشنی میں ایک نئی زبان کی غنائیت کی شناخت کا منظر نامہ ہے۔

نثر ہو یا شاعری، لسانی اظہار کی بنیادیں الفاظ پر استوار ہیں۔ "لفظ" نثری/شعری عبارت کی سب سے چھوٹی اکائی ہے۔ اس اکائی کو مزید منقسم کیا جائے تو حرف (یا آواز کی سب سے چھوٹی اکائی) سامنے آتا ہے۔ حرف لفظ کی بنیاد ہے اور لفظ عبارت کی۔ یہ عبارت کی وجودی تشکیل کے اجزا ہیں۔ اس کے برعکس معنیٰ، لفظ کا غیر وجودی حصہ ہے۔ زبان میں لفظ کی ہیئت اور معنیٰ لازم و ملزوم ہیں۔ ان دونوں کو ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جاسکتا۔ ہر چند لفظ طے شدہ آوازوں یا حروف کا مرکب ہوتا ہے اور اس کے لغوی معنیٰ معیّن ہیں۔ تخلیقی استعمال میں لفظ کی ہیئت میں کوئی فرق نہیں آتا لیکن معنیٰ میں تبدیلی ممکن ہے بلکہ لفظ کا تخلیقی استعمال جوں جوں اعلیٰ سے اعلیٰ تر ہو جاتا ہے اور تشبیہہ سے شروع ہو کر استعارہ، پیکر اور علامت کے مدارج طے کرتا ہے، توں توں اس کے معنی میں تغیر لازمی طور پر ہوتا ہے۔ اس کے معنیٰ یہ ہوئے کہ لفظ کی ہیئت ایک پائیدار شے ہے جبکہ معنیٰ اس کے استعمال کے تابع ہیں اور تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔

غور سے دیکھا جائے تو ایک اکائی کی حیثیت سے لفظ کی جو خصوصیات ہیں وہی خصوصیات الفاظ کے مجموعے یعنی عبارت میں موجود ہوتی ہیں۔ کوئی عبارت اپنی ہیئت کے اعتبار سے مستحکم لیکن معنی و مفہوم کے اعتبار سے ناپائیدار ہوتی ہے۔ غالب کے ایک

مشہور لطیفہ کا جملہ ہے:

"پیر و مرشد، ایک نہیں رکھا"

اس جملہ سے کئی معنیٰ بر آمد کیے جا سکتے ہیں لیکن اس کی ہیئت میں تغیّر ممکن نہیں۔ ہر لفظ ہر بار ایک ہی طرح لکھا یا بولا جائے گا۔ لہجہ یا Punctuation میں تبدیلی ممکن ہے۔ معنیٰ میں تغیر ہو سکتا ہے لیکن اس جملہ کی وجودی سچائی کو بدلا نہیں جا سکتا۔

لفظ یا لفظوں کے مجموعے کی وجودی اور معنوی خصوصیات بالترتیب فن اور نظریہ کی بنیاد ہیں۔ لفظ کی ہیئت کا تعلق فن سے ہے اور معنی کا رشتہ نظریہ سے۔ اس کے معنیٰ یہ ہیں کہ ہر لفظ یا لفظوں کا مجموعہ لسانی اظہار کے لیے استعمال ہوتا ہے اس میں فن اور نظریہ لازمی طور بیک وقت موجود ہوتے ہیں اور چونکہ لفظ کی ہیئت یا ساخت اور معنیٰ لازم و ملزوم ہیں لہٰذا فن اور نظریہ بھی لازم و ملزوم ہیں۔ ہم جو کچھ بھی بولتے ہیں اس سے فن اور نظریہ دونوں کا ایک ساتھ اظہار ہوتا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ بھی بر آمد ہوتا ہے کہ شاعری بھی چونکہ الفاظ ہی کا مجموعہ ہوتی ہے اس لیے فن اور نظریہ دونوں شعری اظہار کی بنیادی شرائط ہیں اور اگر شاعری نظریہ کی پابند نہیں تو وہ شاعری ہو ہی نہیں سکتی۔ لیکن دراصل ایسا نہیں ہے بلکہ معاملہ اس کے برعکس ہے۔ یعنی نظریہ شاعری کی بنیادی شرط ہو ہی نہیں سکتا۔ لفظ کے معنی ہمیشہ لغوی مفاہیم کے پابند نہیں ہوتے بلکہ بعض صورتوں میں تو سورج گھور اندھیرے کی علامت اور اندھیری رات دھوپ کی طرح تابناک بھی ہو سکتی ہے۔ جو شے اس حد تک بدل سکتی ہے اسے شاعری کی بنیاد کیسے کہا جا سکتا ہے۔ چنانچہ معنیٰ یعنی نظریہ ثانوی حیثیت کا حامل ہے اور ہیئت یعنی فن چونکہ مستحکم ہے اس لیے یہی شاعری کی بنیاد ہے۔

نظریہ اور فن کی بحث میں نثر اور شاعری کے فرق سے بھی مدد ملتی ہے۔ نظریہ کا اظہار نثر میں بآسانی کیا جا سکتا ہے۔ بلکہ تفصیلات کے پیشِ نظر نثر ہی نظریہ کی تفہیم کا مناسب ترین طریقہ ہے۔ پھر کسی نظریہ کو شعری قالب میں ڈھالنے کی کیا ضرورت ہے؟ اور اگر ضرورت ہے تو صاف ظاہر ہے کہ شاعری میں کوئی نہ کوئی قدر ایسی ضرور ہے جو نثر میں نہیں ہے اور جس کی بنا پر شاعری کا جواز قائم ہوتا ہے۔ نظریہ کو شعری اقدار سے مزین کرنے کا نام ہی شاعری ہے۔ اور یہی زینت شاعری کا اصل جوہر ہے۔ اقبال یا فیض کی مثال لیجیے۔ ہمارے علماء نے ان دونوں فنکاروں کی عظمت کا راز ان کے نظریات میں

تلاش کیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ دینِ اسلام جیسے برحق اور مکمل دین میں تیرہ صدیوں کے بعد بھی ایسی کون سی کمی رہ گئی تھی جو اقبالؔ کی شاعری ہی سے پوری ہو سکتی تھی۔ اگر نظریہ ہی شاعری ہے تو کلیاتِ فیضؔ کو کمیونسٹوں کے نظریاتی مینی فیسٹو کا درجہ کیوں حاصل نہیں ہے اور نظریہ کے باوجود سردار جعفری کی شاعری فیضؔ کی شاعری سے فروتر کیوں ہے؟ دوسری طرف اقبالؔ اور فیضؔ کے کلام سے شعری اقدار الگ کر دیجیے، جو کچھ بچ رہے گا اس پر ہم تو کیا بڑے بڑے نظریہ پرست شاعری ہونے کا الزام عائد نہیں کر سکتے۔

ایک اور مثال لیجیے۔ مشہور شعر ہے:

ترے ماتھے پہ یہ آنچل بہت ہی خوب ہے لیکن
تو اس آنچل سے اک پرچم بنا لیتی تو اچھا تھا

نظریہ بند حضرات اس شعر کو شاعر کے نظریاتی سیاق و سباق کے حوالے سے ہی سمجھنا پسند کریں گے، لہٰذا ان کی آسانی کے لیے فی الحال "آنچل کو پرچم" بنا لینے کا اشارہ محض انقلاب نہیں بلکہ "اشتراکی انقلاب" کا اشارہ تصوّر کر لیجیے۔ اب اگر اس شعر میں نظریہ کو (یعنی ترقّی پسند نظریہ کو) تبدیل کر دیا جائے تو کیا شاعری کو کچھ نقصان پہنچ سکتا ہے؟ مثلاً اس شعر کو اگر یوں کہا جائے کہ:

ترے ماتھے پہ یہ آنچل بہت ہی خوب ہے، لیکن
تو یہ آنچل مصلّے پر بچھا لیتی تو اچھا تھا

یا

ترے ماتھے پہ یہ آنچل بہت ہی خوب ہے، لیکن
تو اس سے ایک عریاں جسم ڈھک دیتی تو اچھا تھا

یا

ترے ماتھے پہ یہ آنچل بہت ہی خوب ہے، لیکن
اسے تو کرشن بھگتی میں ڈبو دیتی تو اچھا تھا

تحریف کی کمیوں سے قطع نظر بعد کے ان تینوں اشعار میں نظریہ تقریباً تبدیل ہو گیا ہے۔ تو کیا اب یہ اشعار شاعری کے زمرے سے خارج ہو گئے۔ حقیقت یہ ہے کہ —

"چل بہنا! مٹادے بندیا اور تھام لے بندوق۔" جیسے نعرہ والا یہ شعر محض شاعرانہ قدروں کے سبب ہی شعر بن سکا ہے۔ اس شعر میں پہلا مصرع ماتھا، آنچل اور اس کی خوبصورتی سے ایک پیکر بناتا ہے اور دوسرا مصرع اس پیکر میں تبدیلی کی خواہش کا اظہار ہے جس میں ایک دوسرا پیکر "آنچل سے پرچم بنانے" کے روپ میں اُبھرتا ہے۔ پرچم انقلاب کی علامت کے طور پر استعمال ہوا اور اس میں تشبیہ اور استعارہ کی زیریں لہریں موجود ہیں۔ اس طرح یہ شعر دو پیکروں کے تقابل کو پیش کرتا ہے جس میں شاعر نے پہلے پیکر کو خوبصورت کہا ہے لیکن وہ دوسرے پیکر کو حسین تر متصوّر کرتا ہے۔ یہاں کلاس روم تنقید مقصود نہیں لیکن یہی وہ قدر ہے جو اس شعر کو شعر بنا رہی ہے۔ اس کا ثبوت تحریف شدہ اشعار سے ملتا ہے۔ دوسرے شعر میں "نظریہ"، "پرچم" کی جگہ "مصلےٰ" پر مبنی ہے۔ مصلےٰ ایک الگ علامت ہے جو ایک یکسر متضاد نظریہ کی حامل ہے لیکن چونکہ مصلےٰ کے باوجود دوسرا مصرع پیکر سے محروم نہیں ہوا ہے اور دونوں مصرعوں کے پیکروں کا تقابل اب بھی قائم ہے لہٰذا نظریہ کی تبدیلی کے باوجود یہ شعر بھی پہلے شعر سے کمتر نہیں۔ یہی فنّی قدر تیسرے اور چوتھے شعر میں بھی موجود ہے۔ "آنچل سے عریاں جسم کو ڈھکنا" اور "آنچل کو کرشن بھگتی میں ڈبونا" سے جو علامتیں اور پیکر اُبھرتے ہیں وہی اس شعر کی تخلیقی سچائیاں ہیں جنھیں نظریہ سے دور کا بھی واسطہ نہیں۔

اس تجزیہ سے یہ مراد نہیں کہ شاعری معنیٰ یا نظریہ کے بغیر ممکن ہے۔ میں عرض کر چکا ہوں کہ لفظ ہیئت اور معنیٰ کا مرکّب ہے لہٰذا شاعری بھی فن اور نظریہ کا مجموعہ ہے اور جس طرح فن کے بغیر شاعری ممکن نہیں اسی طرح نظریہ کے بغیر بھی شاعری وجود میں نہیں آسکتی۔ مجھے کہنا صرف یہ ہے کہ شاعری کی بنیاد لفظ کی وجودی حیثیت یعنی ہیئت یا فن پر ہے اور نظریہ ثانوی حیثیت کا حامل ہے۔ نظریہ اگر شعری قدر سے آراستہ نہیں ہوگا تو نظریہ پر کسی قسم کا کوئی اثر مرتّب نہیں ہوگا البتہ شاعری باقی نہیں رہے گی۔

بشیر بدر کی غزل کے عروضی اور فنّی تجزیہ کے سلسلہ میں اس طویل تمہید کی ضرورت اس لیے پیش آئی کہ نظریہ پرستوں کی بات تو جدا ہے خود جدیدیت پسندوں نے فن اور ہیئت کی اہمیت و اوّلیت تسلیم کرنے کے باوجود شعری اقدار سے محروم شاعری کو فروغ دیا ہے۔ نثری غزل، آزاد غزل، اینٹی غزل اور نثری نظم وغیرہ کے تجربات اسی رویّہ کا ثبوت

فراہم کرتے ہیں۔ ادب میں نئے تجربات کی گنجائش ہمیشہ رہے گی۔ نئی ضروریات کے تحت بعض پرانے رویوں میں ترمیم یا کچھ یکسر نئی ایجادات سے ہی ارتقائی تقاضے پورے ہوتے ہیں۔ لیکن ادب اور زندگی کی وہ بنیادی آفاقی قدریں جو کبھی تبدیل نہیں ہوتیں ان پر تجربہ کبھی کارگر ثابت نہیں ہوتا۔ مثلاً غزل کو وزن سے عاری کردیجیے، غزل فن نہ ہو کر محض نظریہ رہ جائے گی۔ بشیر بدر نے نثری غزل کے نام سے غزل کی بنیادی آفاقی قدر میں ترمیم کی کوشش کی۔ ظاہر ہے انھیں ناکام ہی ہونا تھا۔ ایک انٹرویو میں انھوں نے خود اعتراف کیا ہے:

''نثری غزل اصل میں غزل ہو ہی نہیں سکتی۔ اس کوشش میں میں نے جذبے کی صداقت، تخیل کی ندرت اور شاعرانہ برجستگی جیسے عناصر جمع کیے اور سوچا کہ شاید ان سب کو بحر نقصان پہنچا رہی ہو، لہٰذا میں نے انھیں نثری غزل میں سمویا بعد میں مجھے محسوس ہوا کہ دریا کا حسن پھیلنے میں نہیں پاٹ بنا کر چلنے میں ہے۔ غزل کا داخلی حسن اس کے اپنے فارم میں ہی ہے۔ غزل کو نثری غزل بنا کر میں نے اس کے حسن کو جو گالی دی تھی وہ میری غلطی تھی۔''

(سہ ماہی ''انتخاب'' ٹونک۔ شمارہ اکتوبر تا دسمبر ۱۹۸۵ء ص ۲۲)

آج اُردو شاعری نثری آہنگ کی شاعری تک آ پہنچی ہے لیکن سوال یہ ہے کہ روایتی شعری آہنگ یا وزن کی حیثیت کیا ہے؟ کیا وزن شاعری کا داخلی حصہ ہے یا یہ ایک اضافی قدر ہے۔ اگر موسیقی اور وزن شاعری کی اضافی قدریں ہیں تو ان کو ترک کردینے میں کوئی نقصان نہیں۔ لیکن اگر یہ شاعری کی بنیادی آفاقی اقدار ہیں تو وزن شعری فنکاری کا جزو لاینفک ہے اور اس کو ترک کردینے سے معنیٰ و مفہوم محض نظریہ بن کر رہ جاتے ہیں اور شاعری سے خارج ہو جاتے ہیں۔

بشیر بدر کی غزل کو جو اعتبار حاصل ہوا ہے اس کا راز وزن اور فنی عناصر کی پابندی میں مضمر ہے۔ ان کی نثری یا اینٹی غزل کو فیشن کے علاوہ اور کوئی نام نہیں دیا جا سکتا۔ البتہ سنجیدہ غزل میں انھوں نے اپنا ایک انفرادی مقام بنا لینے میں کامیابی حاصل کی ہے۔ اگر بشیر بدر نے نثری غزل کا تجربہ سنجیدگی کے ساتھ کیا ہوتا تو باوزن غزلوں میں بھی عروضی تجربات دیکھنے کو ملتے لیکن ایسا نہیں ہے۔ انھوں نے ''اکائی''، ''امیج'' اور ''آمد''

کی غزلوں میں (ایک دو غزلوں کے استثنا کے ساتھ) انتہائی مانوس اور پامال بحروں کا استعمال کیا ہے۔ یہاں تک کہ زحافات کی آسانیوں کا کم سے کم استعمال ہوا ہے اور مصرع کے آخری رکن میں تسبیغ اور اذالہ سے بھی بہت کم کام لیا گیا ہے۔ اس سے واضح ہوتا ہے کہ بشیر بدر غزلیہ غنائیت میں جائز تبدیلیوں کو بھی روا نہیں رکھتے چہ جائے کہ وہ غزل سے وزن کو ہی خارج کر دیں۔

غزل ایک غنائیہ صنف ہے۔ وزن اس کا لازمی جز ہے یہاں تک کہ ردیف کی جھنکار اور قافیہ کی تکرار بھی غزلیہ غنائیت کا داخلی حصہ ہے۔ غزل کی غنائیت محض وزن یا ردیف قافیہ تک محدود نہیں ہے بلکہ اس کا ہر لفظ منتخب روزگار ہوتا ہے۔ صوتی مناسبت، شیرینی، خوش آواز حروف، نرمی اور روانی غنائیت میں اضافے کے ہی محرّکات ہیں۔ بشیر بدر کی غزل کا اس نہج سے جائزہ لینے کے لیے ان کی غزلوں کا عروضی تجزیہ ذیل میں پیش ہے:

(۱) بحر کامل

نام بحر: بحر کامل مثمن سالم وزن: متفاعلن آٹھ بار

نمبر شمار	مصرع اولی	تعداد اشعار	نام مجموعہ
۱	یونہی بے سبب نہ پھرا کرو کوئی شام گھر بھی رہا کرو	۷	آمد
۲	کوئی پھول دھوپ کی پتّیوں میں ہرے ربن سے بندھا ہوا	۷	آمد
۳	وہ مہکتی پلکوں کی اوٹ سے کوئی تارا چمکا تھا رات میں	۶	آمد
۴	ابھی اس طرف نہ نگاہ کر میں غزل کی پلکیں سنوار لوں	۵	آمد
۵	مرے دل کی راکھ کرید مت اسے مسکرا کے ہوا نہ دے	۶	آمد
۶	سرِ راہ کچھ بھی کہا نہیں کبھی اس کے گھر میں گیا نہیں	۴	آمد
۷	مرے ساتھ تم بھی دُعا کرو یوں کسی کے حق میں بُرا نہ ہو	۷	آمد
۸	کبھی یوں بھی آمری آنکھ میں کہ مری نظر کو خبر نہ ہو	۵	آمد
۹	کبھی یوں ملیں کوئی مصلحت کوئی خوف دل میں ذرا نہ ہو	۵	آمد
۱۰	میں نگارِ فکر و نگاہ کو کبھی بھول کر بھی صدا نہ دوں	۸	اکائی

بحر کامل کے اشعار کی کل تعداد ۶۰

(۲) بحرِ ہزج

(الف) نام بحر: بحرِ ہزج مثمن سالم وزن: مفاعیلن آٹھ بار

۱	اُداسی کا یہ پتھر آنسوؤں سے نم نہیں ہوتا	۵	آمد
۲	ہنسی معصوم سی بچّوں کی کاپی میں عبارت سی	۶	آمد
۳	یہاں سورج ہنسیں گے آنسوؤں کو کون دیکھے گا	۶	آمد
۴	ہمارا دل سویرے کا سنہرا جام ہو جائے	۹	آمد اور اکائی
۵	محبت سے، عنایت سے، وفا سے چوٹ لگتی ہے	۴	آمد
۶	گلابوں کی طرح دل اپنا شبنم میں بھگوتے ہیں	۵	آمد
۷	اندھیرے راستے میں یوں تری آنکھیں چمکتی ہیں	۵	آمد
۸	گلابوں کی طرح ہم نے زندگی کو اس قدر جانا	۵	امیج
۹	ہماری شہرتوں کی موت بے نام و نشاں ہوگی	۱۰	امیج
۱۰	نہ جانے کتنے تارے تھرتھرا کر ٹوٹ جاتے ہیں	۷	اکائی
		۶۲	

(ب) نام بحر: بحرِ ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف / مقصور
وزن: مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن / فعولان، فعولان

۱	میں نے تری آنکھوں میں پڑھا اللہ ہی اللہ	۸	آمد
۲	آنکھوں میں رہا دل میں اُتر کر نہیں دیکھا	۵	آمد
۳	ہونٹوں پہ محبّت کے فسانے نہیں آتے	۷	آمد
۴	بھیگی ہوئی آنکھوں کا یہ منظر نہ ملے گا	۵	آمد
۵	راتوں کے مسافر ہو اندھیرے میں رہو گے	۵	آمد
۶	ہر بات میں مہکے ہوئے جذبات کی خوشبو	۵	آمد
۷	بیتاب ہے رنگت کے لیے پیار کی خوشبو	۶	اکائی
۸	کس دیس میں یہ قافلۂ وقت رکا ہے	۷	اکائی
۹	منزل پہ حیات آ کے ذرا تھک سی گئی ہے	۹	اکائی
		۵۷	

(ج)نام بحر: بحرِ ہزج مربّع اخرب سالم مضاعف
وزن: مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن۔دوبار

۱	تلوار سے کاٹا ہے پھولوں بھری ڈالی کو	۷	آمد
۲	پتھر کے جگر والو غم میں وہ روانی ہے	۱۵	آمد اور اکائی
۳	جاتے ہو تو لے جاؤ یادیں بھی مرے دل سے	۵	آمد
۴	دکھلا کے یہی منظر بادل چلا جاتا ہے	۵	آمد
۵	اس زخمی پیاسے کو اس طرح پلا دینا	۸	امیج
۶	آیا ہی نہیں ہم کو آہستہ گذر جانا	۸	امیج
۷	ہر روز ہمیں ملنا ہر روز بچھڑنا ہے	۸	امیج
۸	یہ چاندنی بھی جن کو چھوتے ہوئے ڈرتی ہے	۶	امیج
۹	شاید مرے آنسو سے اس کا کوئی رشتہ ہے	۸	اکائی
۱۰	تاروں بھری پلکوں کی برسائی ہوئی غزلیں	۶	اکائی
۱۱	مجروح بہت ہے دل پھر بھی شفقستاں ہے	۷	اکائی
		۸۳	

(د)نام بحر: بحرِ ہزج مربع اشتر سالم مضاعف
وزن: فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن۔دوبار

۱	سو خلوص باتوں میں سب کرم خیالوں میں	۶	آمد اور اکائی
۲	چائے کی پیالی میں نیلی ٹیبلٹ گھولی	۶	اکائی
		۱۲	

(ہ) نام بحر: بحرہزج دوازدہ رکنی
وزن: فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن فاعلن مفاعیلن

۱	چاند ہاتھ میں بھر کر جگنوؤں کے سر کاٹو اور آگ پر رکھ دو	۶	امیج
۲	بزم آزمائش ہے لوگ اپنے شعروں میں تارے توڑ لاتے ہیں	۶	اکائی
۳	گاؤں کی کوئی گوری توڑ کر ہر اک ناطہ دور دیس جاتی ہے	۶	اکائی
		۱۸	

(و) نام بحر: بحر ہزج مسدّس محذوف
وزن: مفاعیلن مفاعیلن فعولن

۱	سسکتے آب میں کس کی صدا ہے	۸	امیج
۲	قدم سے آگے آگے چل رہی ہے	۶	اکائی
۳	وہ صورت گردِ غم میں چھپ گئی ہو	۱۰	اکائی
		۲۴	

(ز) نام بحر: بحرِ ہزج مثمّن مقبوض
وزن: مفاعلن۔ آٹھ بار

۱	مری نظر میں خاک تیرے آئینہ پہ گرد ہے	۶	اکائی
		۶	

بحرِ ہزج کے اشعار کی کل تعداد: ۲۶۲

(۳) بحرِ مجتث

نام بحر: بحر مجتث مثمّن مخبون محذوف مخبون / محذوف مخبون مسکّن / مقصور مخبون / مقصور مخبون مسکن
وزن: مفاعلن فعلاتن مفاعِ لن فعِلن / فعْلن / فعُلان / فعِلان

۱	وہ چاندنی کا بدن خوشبوؤں کا سایہ ہے	۶	آمد
۲	چمک رہی ہے پروں میں اُڑان کی خوشبو	۹	آمد
۳	سنوار نوکِ پلک ابروؤں میں خم کردے	۵	آمد
۴	اُداس آنکھوں سے آنسو کہاں نکلتے ہیں	۶	آمد
۵	سیاہیوں کے بنے حرف حرف دھوتے ہیں	۶	آمد
۶	اسی لیے تو یہاں اب بھی اجنبی ہوں میں	۷	آمد
۷	کبھی سے ان دنوں روٹھا ہوا سا لگتا ہوں	۷	آمد
۸	خود اپنے آپ سے شرمندگی سی ہوتی ہے	۸	آمد
۹	اُداس رات ہے کوئی تو خواب دے جاؤ	۷	آمد
۱۰	دُعا کرو کہ یہ پودا سدا ہرا ہی لگے	۴	آمد اور اکائی
۱۱	تمام آگ ہے دل راہ خار و خس کی نہیں	۵	آمد
۱۲	فقیر آئینہ ہے پردۂ خیال نہیں	۵	آمد

۱۳	دہکتی دھوپ سمندر ہے یہ جزیرے ہیں	۸	امیج
۱۴	لہو پکارتا ہے روشنی کے پیکر دے	۸	امیج
۱۵	ہوا میں ڈھونڈ رہی ہے کوئی صدا مجھ کو	۹	امیج
۱۶	دہکتے نیزوں سے یہ رات حملہ کر دے گی	۹	امیج اور اکائی
۱۷	زمیں سے آنچ زمیں توڑ کر نکلتی ہے	۹	امیج
۱۸	چمکتے چاند ستاروں کو اور کیا دو گے	۹	امیج
۱۹	ہمارا درد ہماری دُکھی نوا سے لڑے	۸	امیج
۲۰	پَروں میں نور ہے پرواز میں حرارت ہے	۸	امیج
۲۱	کئی درختوں نے ایسا زمیں کو چھوڑ دیا	۵	امیج
۲۲	گزارے ہم نے کئی سال ایسے دفتر میں	۶	امیج
۲۳	مجھے بھلائے کبھی یاد کر کے روئے بھی	۷	امیج
۲۴	قدم جمانا ہے اور سب کے ساتھ چلنا ہے	۱۲	امیج
۲۵	کسے خبر تھی تجھے اس طرح سجاؤں گا	۶	امیج
۲۶	کوئی نہ جان سکا وہ کہاں سے آیا تھا	۷	امیج
۲۷	نظر سے گفتگو خاموش لب تمھاری طرح	۶	اکائی
۲۸	دماغ بھی کوئی مصروف چھاپہ خانہ ہے	۶	اکائی
۲۹	مری غزل کی طرح اس کی بھی حکومت ہے	۵	اکائی
۳۰	بدستِ چرخِ بریں ماہ نامے جام اُٹھا	۹	اکائی
۳۱	وہ پیاسے جھونکے بہت پیاسے لوٹ جاتے ہیں	۱۶	اکائی
۳۲	یہ دشتِ غم کی تپش بیش از عذاب النّار	۱۱	اکائی
۳۳	میں سو رہا تھا کہ اک لمحہ نے جھنجھوڑ دیا	۵	اکائی

بحرِ مجتث کے کل اشعار کی تعداد: ۲۴۴

(۴) بحر متدارک

(الف) نام بحر: بحرِ متدارک مثمّن سالم مضاعف

وزن: فاعلن۔ سولہ بار

۱	ناریل کے درختوں کی پاگل ہوا کھل گئے بادباں لوٹ جا لوٹ جا	۸	آمد اور امیج
۲	اُڑتی کِرنوں کی رفتار سے تیز تر نیلے بادل کے اک گاؤں میں جائیں گے	۵	امیج

۳	شام کے پیڑ کی سُرمئی شاخ پر پتّیوں میں چھپا کوئی جگنو بھی ہے	۵	آمد
۴	کچےّ پھل کوٹ کی جیب میں ٹھونس کر جیسے ہی میں کتابوں کی جانب بڑھا	۶	امیج
۵	روشنی کے مقدّر میں نیندیں کہاں چاند میں طاق پر وہ سجائیں کہیں	۶	اکائی
۶	ایسا نغمہ ہیں جس میں صدا تک نہیں ایسی آندھی ہیں جس میں صدا تک نہیں	۶	اکائی
۷	اپنی کھوئی ہوئی جنتیں پا گئے زیست کے راستے بھولتے بھولتے	۶	اکائی
۸	سبزہ کہساروں پر سر اُٹھاتا رہا ریگزاروں میں گُل مسکراتے رہے	۷	اکائی
۹	خواہشیں جیسے افریقہ کی بیٹیاں جنگِ آزادی میں سر سے باندھے کفن	۵	اکائی
۱۰	اُڑتے بادل بزرگوں کی شفقت بنے دُھوپ میں لڑکیاں مسکراتی رہیں	۵	اکائی
۱۱	میری یادوں کی اِک اِک گلی سوگئی میرے خوابوں کے سارے مکاں سوگئے	۷	اکائی
۱۲	شعلۂ فکر و احساس میں بدرجی آخرش ہم تو آتش بجاں ہوگئے	۵	اکائی
		۷۱	

(ب) نام بحر: بحرِ متدارک مثمّن سالم وزن: فاعلن- آٹھ بار

۱	میری آنکھوں میں غم کی نشانی نہیں	۷	آمد
۲	اس طرح ساتھ نبھنا ہے دُشوار سا	۹	آمد
۳	دوسروں کو ہماری سزائیں نہ دے	۶	آمد
۴	سر پہ سایہ سا دستِ دُعا یاد ہے	۵	آمد
۵	کس نے مجھ کو صدا دی بتا کون ہے	۷	آمد
۶	آنسوؤں کی جہاں پائمالی رہی	۶	آمد
۷	گھر سے نکلے اگر ہم بہک جائیں گے	۷	آمد
۸	فن اگر روح و دل کی ریاضت نہ ہو	۶	آمد
۹	تم ابھی شہر میں کیا نئے آئے ہو	۶	آمد
۱۰	یہ کسک دل کی دل میں چبھی رہ گئی	۵	آمد
۱۱	خواب کی وادیوں سے نکلتا ہوا	۶	آمد
۱۲	شعر میرے کہاں تھے کسی کے لیے	۸	آمد
۱۳	ایسی گڈمڈ ہوئیں سردیاں گرمیاں	۴	امیج

۱۴	یہ اُداسی دھواں چاندنی چوک میں	۱۱	اکائی
۱۵	محفل میکشاں کوچہ دلبراں	۱۳	اکائی
		۱۰۶	

(ج) نام بحر: بحرِ متدارک۔ مثمّن مقطوع مخبون مضاعف
وزن: فَعَلن فَعِلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن۔ دو بار

۱	اک چاند ہے کھویا کھویا سا سونی چھت پر تنہا تنہا	۵	آمد

بحرِ متدارک کے اشعار کی کل تعداد: ۱۸۲

(۵) بحر متقارب

(الف) بحرِ متقارب مثمن سالم
وزن: فعولن۔ آٹھ بار

۱	کہاں آنسوؤں کی یہ سوغات ہوگی	۱۰	آمد اور امیج
۲	وہ شاید دلوں کو دھڑکنے نہ دیں گے	۹	آمد
		۱۹	

(ب) نام بحر: بحرِ متقارب مثمّن محذوف
وزن: فعولن فعولن فعولن فعل

۱	بڑے تاجروں کی ستائی ہوئی	۲	آمد
۲	ہمارے بھی ہیں لوگ ایوان میں	۸	آمد
۳	سویرے ستاروں کی شبنم کہاں	۵	آمد
۴	اسے فن نہیں پردۂ فن کہو	۷	آمد
۵	خدا ہم کو ایسی خدائی نہ دے	۵	آمد
۶	جہاں پیڑ پر چار دانے لگے	۲	آمد
۷	مسافر کے رستے بدلتے رہے	۷	آمد
۸	اُداسی کے چہرے پڑھا مت کرو	۲	آمد
۹	مرا کیا کہیں بھی چلا جاؤں گا	۲	امیج
۱۰	نہ جی بھر کے دیکھا نہ کچھ بات کی	۵	اکائی
		۲۱	

(ج) بحرِ میرؔ دوازدہ رُکنی

وزن:بحر میرؔ کا وزن متقارب مثمّن اثرم اثلم ابتر کا وزن ھے۔
میرؔ نے مزاحف ارکان کو کسی خاص ترتیب سے نہیں برتا ہے اور عموماً مثمن مضاعف یا شانزدہ رکنی استعمال کیا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے ''عروض آہنگ اور بیان'' میں اس بحر کی تقریباً تمام شکلوں کی تقطیع کے لیے پروفیسر فرینسس پرچٹ کی تیار کردہ ایک فہرست درج کی ہے جس سے بحرِ میرؔ کی مختلف مزاحف شکلیں اور ان کی ترتیب کا ایک خاکہ سامنے آگیا ہے۔ مختصراً یہ کہا جاسکتا ہے کہ بحر میر فعلن، فعل، فعولن، فعلُ فعُولُ فعولن فعول فعلن وغیرہ عروضی تراکیب کے مختلف آہنگوں سے ترتیب پاتی ہے۔ اس کا بنیادی وزن فعل فعولن فعلن فع ہے۔

۱	اک سواری آئے گی اک جائے گی	۷	آمد
۲	اک دن یہ دھرتی نیلا امبر ہوتی	۷	آمد
۳	سورج چندا جیسی جوڑی ہم دونوں	۸	آمد
۴	ریشم کی چادر اوڑھی پگڑی باندھی	۵	آمد
۵	میرا اس سے وعدہ تھا گھر رہنے کا	۵	آمد
۶	سب آنے والے بہلا کر چلے گئے	۱۷	امیج
۷	سناٹا کیا چپکے چپکے کہتا ہے	۹	امیج
۸	سرمہ مسی کنگھی چوٹی بھولی ہے	۱۲	امیج
		۷۰	

(د) بحرِ میرؔ شانزدہ رکنی

۱	چرواہا بھیڑوں کو لے کر گھر گھر آیا رات ہوئی	۲	آمد
۲	سب کچھ خاک ہوا ہے لیکن چہرہ کیا نورانی ہے	۲	آمد
۳	پتوں کا دکھ کھوج رہے ہو اڑنے والے پنچھی میں	۷	آمد
۴	کہرے جیسی چادر اوڑھے بوڑھا اپنی کھڑکی سے	۲	آمد
۵	دل میں اک تصویر چھپی ہے آن بسی ہے آنکھوں میں	۵	آمد
۶	یاد کسی کی چاندنی بن کر کوٹھے کوٹھے چھٹکی ہے	۲	اکائی

۷	آنکھ کھلی تو گلشن گلشن میخانے میخانے تھے	۶	اکائی
۸	اپنا چاند میں ڈھونڈ رہا ہوں تیرے چاند ستاروں میں	۸	اکائی
۹	پہلا سا وہ زور نہیں ہے میرے دکھ کی صداؤں میں	۷	اکائی
		۵۷	

(ہ) بحرِ متقارب مثمّن اثلم اثرم مضاعف

وزن: فعلن فعل فعولن فعل فعولن فعل فعولن (اور دیگر صورتیں) دوبار

۱	پاس سے دیکھو جگنو آنسو دور سے دیکھو تارا آنسو	۶	آمد
۲	کچھ تو پاس بچا کر رکھو سب کچھ کاروبار نہ جانو	۵	آمد
۳	ماٹی کی کچی گاگر کو کیا کھونا کیا پانا بابا	۸	امیج
۴	سائے اُترے پنچھی لوٹے بادل بھی چھانے والا ہے	۹	امیج
۵	پچھلی رات کی نرم چاندنی شبنم کی خنکی سے رچا ہے	۱۲	اکائی
۶	موجۂ گل کے پیچھے پڑ کر کیوں دیوانی ہوئی ہے مٹی	۹	اکائی
		۴۹	

(و) بحرِ متقارب مثمن اثلم

وزن :فعلن فعلن فعلن فعلن (اور دیگر صورتیں) دوبار

۱	مجھ سے بچھڑ کے خوش رہتے ہو	۶	آمد
۲	کوئی ہاتھ نہیں خالی ہے	۹	اکائی
		۱۵	

بحرِ متقارب کے اشعار کی کل تعداد: ۱۷۲

(۲) بحر رمل

(الف) نام بحر: بحرِ رمل مثمّن محذوف / مقصور

وزن: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن / فاعلان۔ دوبار

۱	آندھیوں کے ساتھ کیا منظر سہانے آئے ہیں	۹	آمد
۲	اس طرح دنیا ملی شکوہ گلہ کوئی نہیں	۶	آمد
۳	ساتھ چلتے جا رہے ہیں پاس آ سکتے نہیں	۹	آمد

۴	اُن کو آئینہ بنایا دھوپ کا چہرہ مجھے	۵	آمد
۵	سبز پتے دھوپ کی یہ آگ جب پی جائیں گے	۷	امیج
۶	صبح کا جھرنا ہمیشہ ہنسنے والی عورتیں	۱۲	امیج
۷	میرے سینے پر وہ سر رکھے ہوئے سوتا رہا	۸	اکائی
۸	رفتہ رفتہ رنگ میں تبدیل ہو گی خاکِ خس	۶	اکائی
۹	دھوپ کھیتوں میں اتر کر زعفرانی ہو گئی	۵	اکائی
۱۰	اک پری کے ساتھ موجود پر ٹہلنا رات کو	۷	اکائی
		۷۴	

(ب) بحر رمل مسدّس محذوف / مقصور
وزن: فاعلاتن فاعلاتن، فاعلن / فاعلان

۱	آنسوؤں کے ساتھ سب کچھ بہہ گیا	۴	آمد
۲	اب کسے چاہیں کسے ڈھونڈا کریں	۵	آمد
۳	چل مسافر بتیاں جلنے لگیں	۱۲	اکائی
		۲۱	

(ج) بحرِ رمل مثمّن مخبون، محذوف مخبون / مخبونِ محذوف مسکّن / مخبون مقصور / مخبون مقصور مسکّن
وزن: فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعِلن / فعِلان / فعلن / فعلان۔ دوبار

۱	کوئی لشکر ہے کہ بڑھتے ہوئے غم آتے ہیں	۵	آمد
۲	وہ غزل والوں کا اسلوب سمجھتے ہوں گے	۵	آمد اور اکائی
۳	ہم کو بے کار لیے پھرتے ہو بازاروں میں	۷	آمد
۴	وہ درودوں کے سلاموں کے نگر یاد آئے	۵	آمد
۵	کوئی جاتا ہے یہاں سے نہ کوئی آتا ہے	۷	امیج
۶	قبر کے سوکھے ہوئے پھول اُٹھا کر لے جائے	۶	اکائی
۷	پھول برسے کہیں شبنم کہیں گوہر برسے	۸	امیج اور اکائی
۸	چاند کا ٹکڑا نہ سورج کا نمائندہ ہوں	۶	امیج
۹	اب تو انگاروں کے لب چوم کے سو جائیں گے	۴	اکائی

۱۰	دل شکستہ کوئی ہم جیسا یہاں دفن ہے کیا	۶	اکائی
۱۱	بزم میں غزلیں ہوئیں شہر میں افسانے چلے	۴	اکائی
۱۲	گاؤں چھوڑا تو کئی آنکھوں میں کاجل پھیلا	۱۰	اکائی
۱۳	رات بھیگی تو تھکے شہر کو یاد آنے لگے	۵	اکائی
۱۴	بد ردو آنکھیں بہت ڈھونڈ رہی ہیں تم کو	۸	اکائی
۱۵	ہم کو کافی ہے یہی حلقۂ زنجیرِ سخن	۹	اکائی
۱۶	دھوپ کی آگ میں گلزارِ خزاں روشن ہے	۷	اکائی
		۱۰۲	

(و) بحرِ رمل مثمّن مشکول

وزن: فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن۔دوبار

۱	یہ چراغ بے نظر ہے یہ ستارہ بے زباں ہے	۶	آمد
۲	جو ادھر سے جا رہا ہے وہی مجھ پہ مہرباں ہے	۵	اکائی
		۱۱	

(ہ) بحرِ رمل مسدّس مخبون ابتر

وزن: فاعلاتن فعلاتن فعلن۔دوبار

۱	جب سحر چپ ہو ہنسا لو ہم کو	۷	امیج
۲	بزم و بازار میں ہر جا ٹھہرا	۱۰	اکائی
۳	خون پتوں پہ جما ہو جیسے	۱۰	اکائی
		۲۷	

بحرِ رمل کے اشعار کی کل تعداد: ۲۳۵

(۷) بحرِ مضارع

(الف) بحرِ مضارع مثمّن اخرب مکفوف محذوف / مقصور

وزن: مفعولُ فاع لاتُ مفاعیلُ فاع لن / فاع لان۔دوبار

۱	سنسان راستوں سے سواری نہ آئے گی	۵	آمد
۲	تھک ہار کے کوئی تری راہوں میں کھو گیا	۵	آمد
۳	اک شہر تھا خراب جہاں کوئی بھی نہ تھا	۵	آمد

۴	سوئے کہاں تھے آنکھوں نے تکیے بھگوئے تھے	۶	آمد
۵	وہ اپنے گھر چلا گیا افسوس مت کرو	۸	آمد
۶	راہوں میں کون آیا گیا کچھ پتہ نہیں	۵	آمد
۷	خوشبو کو تتلیوں کے پروں میں چھپاؤں گا	۱۵	امیج
۸	اپنی اُداس دھوپ تو گھر گھر چلی گئی	۶	امیج
۹	ہم سے مسافروں کا سفر انتظار ہے	۹	امیج
۱۰	صوفے مسہری کتھئی، بھورا لحاف ہے	۵	امیج
۱۱	اپنے پہاڑ غیروں کے گلزار ہو گئے	۶	امیج
۱۲	آنکھوں میں مسکراتی ہوئی نرم دھوپ سے	۶	امیج
۱۳	ہم کو بھی اپنی موت کا پورا یقین ہے	۷	امیج
۱۴	شبنم ہوں سُرخ پھولوں پہ بکھرا ہوا ہوں میں	۱۴	امیج
۱۵	ہر بے زبان گل میں چٹکنے لگے ہیں ہم	۵	امیج
۱۶	سینے میں آگ آگ میں آہن بھی چاہیے	۱۰	امیج
۱۷	من کی اُداس بینا کے سب تار کس گئے	۶	اکائی
۱۸	سادہ ورق پہ اُبھرے گا شاید قلم کا چاند	۶	اکائی
۱۹	تم نے بھی کم نصیب پہ کچھ کم نگاہ کی	۶	اکائی
۲۰	سورج مکھی کے گالوں پہ تازہ گلاب ہے	۵	اکائی
۲۱	مجھ کو براہِ راست کوئی تجربہ نہیں	۶	اکائی
۲۲	ذرّوں میں کنمنائی ہوئی کائنات ہوں	۷	اکائی
۲۳	سفّاک آنکھیں تیز ٹرک کی مجھے لگا	۱۰	اکائی
۱۴	جب تک نگارِ دشت کا سینہ دکھا نہ تھا	۹	اکائی
۲۵	خفتہ شجر لرز اٹھے جیسے کہ ڈر گئے	۹	اکائی
		۱۸۱	

بحر کا نام: بحرِ مضارع مربع اخرب مضاعف
وزن: مفعولُ فاعِ لاتن مفعول فاعِ لاتن۔دوبار

۱	یوں دل کو گدگدایا ہر غم جگا دیا ہے	۵	آمد

۲	اپنی جگہ جمے ہیں کہنے کو کہہ رہے تھے	۵	امیج
۳	سرکش پہاڑیوں میں جھرنوں کا بانکپن ہے	۸	اکائی
۴	صدیوں رہے اُجالا وہ نور بخشتا ہوں	٦	اکائی
		۲۴	

بحرِ مضارع کے اشعار کی کل تعداد: ۲۰۵

(۸) بحرِ خفیف

(الف) بحرِ خفیف مسدّس مخبون محذوف مقصور

وزن: فاعلاتن مفاعلن فعلن۔ دوبار

۱	خوش رہے یا بہت اُداس رہے	۵	آمد
۲	مسکراتی ہوئی دھنک ہے وہی	٦	آمد
۳	آس ہوگی نہ آسرا ہوگا	۸	آمد اور امیج
۴	دل پہ چھایا رہا اُمس کی طرح	٦	آمد
۵	کوئی کانٹا چبھا نہیں ہوتا	۵	آمد
٦	خاک جب خاکسار لگتی ہے	۸	آمد
۷	شام آنکھوں میں آنکھ پانی میں	۵	آمد
۸	اس کی آنکھوں سا اس کے گیسو سا	۵	آمد
۹	میکدہ رات غم کا گھر نکلا	۷	آمد
۱۰	بھول شاید بہت بڑی کرلی	٦	آمد
۱۱	بے وفا راستے بدلتے ہیں	۷	آمد
۱۲	موم کی زندگی گھلا کرنا	٦	آمد
۱۳	اب دِلوں کے علاوہ پڑھنا کیا	۷	آمد
۱۴	اس کی چاہت کی چاندنی ہوگی	٦	آمد
۱۵	دھوپ آتی ہے مجھ کو پھیلانے	۱۴	امیج
۱٦	رات کی بدلیاں بکھرنے لگیں	۹	امیج
۱۷	رات کے ساتھ رات لیٹی تھی	۱۳	امیج

۱۸	یاد اب خود کو آرہے ہیں ہم	۱۷	امیج
۱۹	سانپ جب اوس کا بدن چاٹے	۱۱	امیج
۲۰	وہ نہیں ہے تو اس کی آس رہے	۶	امیج
۲۱	پھول سا کچھ کلام اور سہی	۵	امیج
۲۲	راکھ اُڑتی ہے اب ہلالوں پر	۸	امیج
۲۳	پانچ پیسے میں ایک قتل کرے	۷	امیج
۲۴	بسترِ دل پہ خوں اگلتے خواب	۶	اکائی
۲۵	بے تحاشا سی لااُبالی ہنسی	۸	اکائی
۲۶	رات سے جی ہے سوگوار بہت	۶	اکائی
۲۷	میرے بستر پہ سو رہا ہے کوئی	۶	اکائی
۲۸	صورتِ شمع ساری رات جلو	۹	اکائی
۲۹	شعلۂ گل گلاب شعلہ گیا	۱۱	اکائی
۳۰	زخم یوں مسکرا کے کھلتے ہیں	۱۰	اکائی
۳۱	اب ہوئی داستاں رقم بابا	۶	اکائی
۳۲	تم نے دیکھا کدھر گئے تارے	۸	اکائی
۳۳	رینگتے دوڑتے ہوئے ڈبے	۸	اکائی
(۳۴	آج دریا چڑھا چڑھا سا ہے	۸	اکائی
۳۵	نکل آئے ادھر جناب کہاں	۴	اکائی
۳۶	ہم بکھرتے ہیں تیرگی کی طرح	۶	اکائی
۳۷	رات اک خواب ہم نے دیکھا ہے	۹	اکائی
		۲۸۲	

(ب) بحرِ خفیف مسدّس مخبون محذوف مضاعف

وزن: فاعلاتن مفاعلن فعلن۔ چار بار

۱	چاند سورج کے آنے جانے سے کچھ کمی زیادتی نہیں ہوتی	۵	اکائی

بحرِ خفیف کے اشعار کی کل تعداد: ۲۸۷

(۹) بحرِ رجز

(الف) بحرِ رجز مثّمن سالم وزن: مستفعلن۔ آٹھ بار

۱	سوچا نہیں اچھا بُرا دیکھا سنا کچھ بھی نہیں	۵	آمد
۲	شبنم کے آنسو پھول پر یہ تو وہی قصہ ہوا	۷	آمد

بحرِ رجز کے اشعار کی کل تعداد: ۱۲

کل اشعار کی تعداد: ۱۷۵۷

بحروں کا تناسب

نمبر شمار	نام بحر	تعداد غزلیات	تعداد اشعار			کل اشعار	تناسب فیصد
			اکائی	امیج	آمد		
۱	کامل	۱۰	۸	x	۵۲	۶۰	۳٫۵
۲	ہزج	۳۹	۱۱۱	۵۹	۹۲	۲۶۲	۱۵٫۰
۳	مجتث	۳۳	۶۷	۱۰۶	۷۱	۲۴۴	۱۴٫۰
۴	متدارک	۲۸	۲۰	۷۱	۹۱	۱۸۲	۹٫۵
۵	متقارب	۳۷	۳۶	۹۲	۱۴۳	۲۷۱	۱۵٫۸
۶	رمل	۳۴	۱۳۱	۳۷	۶۷	۲۳۵	۱۳٫۵
۷	مضارع	۲۹	۷۸	۸۸	۳۹	۲۰۵	۱۱٫۶
۸	خفیف	۳۸	۱۱۲	۹۳	۸۲	۲۸۷	۱۶٫۴
۹	رجز	۲	+	+	۱۲	۱۲	۰٫۷
	میزان	۲۵۰	۵۶۳	۵۴۶	۶۴۹	۱۷۵۸	

اس جدول سے ظاہر ہے کہ

۱۔ بشیر بدر نے کل نو بحروں کا استعمال کیا ہے۔

۲۔ تینوں مجموعوں میں غزلوں کی کل تعداد دو سو پچاس ہے۔

۳۔ ''اکائی ''میں ۵۶۳، ''امیج ''میں ۵۴۶ اور آمد میں ۶۴۹ اشعار شامل ہیں۔

۴۔ اپنی شاعری کے آغاز سے ''آمد'' کی اشاعت تک انھوں نے سب سے زیادہ (۲۸۷) اشعار بحر خفیف میں کہے ہیں۔ ایک ہی وزن میں سب سے زیادہ اشعار (۲۸۲) بحر

خفیف کے وزن فاعلاتن مفاعلن فعلن میں کہے گئے ہیں۔ اس میں ان کی ۳۷ غزلیں ہیں۔ تعداد اشعار کی جدول سے واضح ہوتا ہے کہ بحرِ خفیف کا استعمال بتدریج کم ہوتا چلا گیا ہے۔

۵۔ بحرِ رجز میں ان کی صرف دو غزلیں (۱۲، اشعار) ہیں اور یہ بھی ''آمد'' میں شامل ہیں۔ یعنی بحرِ رجز کو انھوں نے نہیں کے برابر استعمال کیا ہے۔

٦۔ اعداد و شمار کے اعتبار سے دو سو سے زائد اشعار انھوں نے چھ بحروں میں کہے ہیں اور یہی چھ بحریں ان کی شاعری کا بنیادی عروضی آہنگ تیار کرتی ہیں۔

۷۔ کل اشعار کا تقریباً ۲۵ فیصد حصہ بحر متدارک اور متقارب میں ہے۔ غور کیا جائے تو یہی وہ بحریں ہیں جن کے استعمال میں بتدریج اضافہ ہوا ہے۔ باقی تمام بحریں ہر مجموعے میں کم ہوتی چلی گئی ہیں۔ متدارک اور متقارب کے ''اکائی'' میں ۵٦، اشعار تھے۔ ''امیج'' میں ۱٦۳، ہوئے اور ''آمد'' میں ان بحروں کے ۲۳۴، اشعار شامل ہیں۔ خماسی ارکان والی ان دونوں بحروں کو انھوں نے مختلف اوزان میں برتا ہے اور اگر ''آمد'' کے اوزان کا تجزیہ کیا جائے تو واضح ہوتا ہے کہ اس مجموعہ کے پچاس فیصد سے زائد اشعار فاعلن فعولن اور فعلن کی تکرار والی بحور پر مشتمل ہیں۔ فاعلن کے آہنگ میں ۸۸، فعولن کے آہنگ میں ٦۴ اور فعلن کے آہنگ میں ۸۴ اشعار ہیں۔ ان ارکان کے آہنگ پر ''امیج'' میں تقریباً ایک سو چالیس اور ''اکائی'' میں چالیس اشعار ہیں۔ اس طرح تینوں مجموعوں کے کل ۱۷۵۸، اشعار ہیں ۱۴۱۴ اشعار انھی تین ارکان کے اوزان پر ہیں۔

۸۔ ''اکائی'' میں سو سے زائد اشعار بحر ہزج، رمل اور خفیف میں ہیں۔ ان کا تناسب بتدریج کم ہوتا چلا گیا ہے اور جہاں ''اکائی'' میں ان کے ۳۵۵، اشعار تھے وہاں ''امیج'' میں ۱۸۹، اشعار ہی رہ گئے اور ''آمد'' میں ان کی کل تعداد ۲۴۱ ہے۔

۹۔ بحر کامل کی کل دس غزلوں میں سے آٹھ ''آمد'' میں اور دو ''اکائی'' میں شامل ہیں۔ ''امیج'' میں بحر کامل کا کوئی شعر نہیں ہے۔ اس بحر میں ان کے کافی مقبول اشعار ہیں اور وہ مشاعروں میں ترنّم کے ساتھ اسی بحر کے اشعار پڑھتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ مشاعروں میں ان کے ترنّم کی مقبولیت کے بعد ہی انھوں نے اس بحر میں زیادہ اشعار کہے جن میں سے بیشتر 'اکائی' اور ''امیج'' کی اشاعت کے بعد کہے گئے۔

۱۰۔ 'اکائی' میں بشیر بدر کی ابتدائی غزلیں شامل ہیں۔ اس میں بحر ہزج رمل اور خفیف کا

استعمال زیادہ ہے۔'امیج' ان کا دوسرا مجموعہ ہے، جس میں تجرباتی اور انفرادی اسلوب کی تلاش و جستجو کی شعوری فکر صاف نظر آتی ہے۔ اس میں انھوں نے بحرِ مجتث میں سب سے زیادہ اشعار کہے ہیں اس کے بعد بالترتیب بحرِ خفیف اور متقارب کا استعمال ہوا ہے۔ اکائی میں متقارب کے کل ۱۳۶ اشعار تھے جبکہ 'امیج' میں ان کی تعداد ۹۲ ہے۔ 'امیج' میں بحرِ مضارع کا بھی وافر استعمال کیا گیا ہے۔ "آمد" میں بشیر بدرؔ نے اپنے اسلوب کی پختگی کا ثبوت دیا ہے۔ اس میں بحرِ متقارب کا استعمال سب سے زیادہ ہوا ہے۔ "آمد" میں اس بحر کے ۱۴۳، اشعار ہیں۔ اس کے بعد ہزج میں ۹۲، متدارک میں ۹۱، اور خفیف میں ۸۲، اشعار ہیں۔

بشیر بدرؔ آزاد غزل کی آزادی سے متفق نہیں ہیں اور انھوں نے تحریری طور پر اس تجربہ کی ناکامی کا اقبال کیا ہے۔ ان کے مطبوعہ تینوں مجموعوں میں آزاد غزل کی صرف ایک مثال ملتی ہے۔ چونکہ یہ غزل ارکان کی تکرار کے اعتبار سے خاصی طویل بحر میں ہے اس لیے لاشعوری طور پر مصرعوں میں ارکان کم یا زیادہ ہو گئے ہیں اور اسی سبب سے اس کا شمار آزاد غزلوں میں کیا جانا چاہیے۔ اس غزل کی عروضی تفصیلات حسبِ ذیل ہیں۔

نام بحر: بحرِ متقارب سالم بنیادی رکن: فعولن وزن: فعولن کی تکرار

اس غزل کے جو اشعار مساوی الوزن مصاریع پر مبنی ہیں۔ ان میں ارکان کی تعداد چوبیس ہے یعنی ایک مصرعہ میں فعولن بارہ مرتبہ استعمال ہوا ہے۔ اس غزل کا مطلع حسبِ ذیل ہے:

پھٹے کاغذوں، چیتھڑوں، زرد پتوں کتابوں کے اوراق لے کر ہوا سر پٹکتی چلی جارہی ہے۔
یہ دونوں کا باہم عجب سلسلہ ہے، زمیں کے بدن پر جہاں گھاؤ دیکھے ہوا ان کو بھرتی چلی جارہی ہے۔

اس غزل کے مطلع کے پہلے مصرع میں گیارہ اور دوسرے میں بارہ ارکان استعمال ہوئے ہیں۔ دوسرا اور تیسرا شعر برابر کے مصرعوں پر مشتمل ہے۔ چوتھے شعر کے پہلے مصرعہ میں بارہ اور دوسرے مصرع میں گیارہ ارکان ہیں۔ پانچواں شعر بالترتیب بارہ اور تیرہ ارکان کے مصرعوں کا حامل ہے۔ آخری شعر میں دونوں مصرعے مساوی الوزن ہیں۔ یہ غزل دوسرے مجموعے 'امیج' میں شامل ہے۔ بشیر بدرؔ کی غزلوں کے اس عروضی تجزیہ

کے بعد کسی نتیجہ پر پہنچنے سے قبل یہ ذہن میں رکھنا چاہیے کہ وہ خالص غزل کے شاعر ہیں۔ انھوں نے آج تک کوئی نظم نہیں کہی ہے یا کم از کم ان کے اب تک کے تینوں شعری مجموعوں میں کوئی نظم شامل نہیں ہے۔ نا ہی انھوں نے اپنی کوئی نثری غزل ان مجموعوں میں شامل کی ہے۔ ایک آزاد غزل، جو غیر ارادی طور پر آزاد ہو گئی ہے، وہ بھی ان کے غنائی مزاج سے میل نہیں کھاتی۔ اس طرح غزل کی روایتی ہیئت ہی ان کے مافی الضمیر کا واحد وسیلۂ اظہار ہے۔ یہ نکتہ کئی اہم باتوں کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اوّل تو یہ کہ وہ بھرپور غنائیت کو شاعری کی بنیادی شرط قرار دیتے ہیں۔ غنائیہ شاعری نرم و نازک احساسات کا مطالبہ کرتی ہے اور اس میں دقیق تجربات کے لیے کم گنجائش ہوتی ہے۔ بشیر بدؔر نے اپنے شعروں میں جن احساسات و تجربات کو نظم کیا ہے وہ ان کے دل کی دنیا کے مختلف جذبوں سے متعلق ہیں۔ ان کے موضوعات عموماً ہجر و وصال کے تجربات تک محدود ہیں۔ قلبی واردات اور لطیف احساسات کے مؤثر اظہار کے لیے سبک اور رواں بحروں کا استعمال ناگزیر ہے۔ یہی سبب ہے کہ انھوں نے بحرِ متدارک اور متقارب کو سب سے زیادہ برتا ہے۔ دیگر بحور میں بحرِ خفیف، ہزج، مجتث اور رمل کے اشعار کی تعداد بھی کافی ہے البتہ بحر کامل میں صرف ساٹھ اور رجز میں محض بارہ اشعار ہیں۔ رجز ان کے مزاج سے قطعی مناسبت نہیں رکھتی۔ اسی طرح ان کے نوّے فیصد سے زائد اشعار بحر متدارک، متقارب، خفیف، ہزج، مجتث، رمل اور مضارع میں ہیں۔ ان ساتوں بحروں میں انھوں نے جو اوزان اپنے لیے منتخب کیے ہیں وہ انتہائی رواں، نرم اور رومانی شاعری کے لیے عین موزوں ہیں۔

بشیر بدؔر کی غزل کا مزاج میؔر کی غزل سے بہت قریب ہے لہٰذا انھوں نے بحرِ میر اور فاعلن و فعولن کے آہنگ میں کثرت سے اشعار کہے ہیں۔ ''آمد'' کے تجزیہ سے معلوم ہوتا ہے کہ متقارب کے علاوہ دیگر بحروں میں بھی مزاحف رکن کے طور پر انھوں نے فعلن کا بہت زیادہ استعمال کیا ہے اور جہاں فعِلن آیا ہے وہاں بھی انھوں نے اسے مسکّن یعنی فعلن کر کے ہی برتا ہے۔ 'اکائی' اور ''امیج'' کے تجزیہ سے بھی یہی نتیجہ بر آمد ہوتا ہے۔ گویا ان کی غزلوں میں سببِ خفیف کا کثرت سے استعمال ہوا ہے اور سبب خفیف کی تکرار ان کی غزل کے غنائی آہنگ کی کلید ہے۔ سببِ خفیف کی تکرار ''صوت الناقوس'' کے

آہنگ کو جنم دیتی ہے اور موسیقیت کے اعتبار سے ایک خاص Rythm پیدا کرتی ہے۔ ناقوس کا ہندوستانی تہذیب و معاشرت میں جو مقام ہے وہ اظہرمن الشمس ہے۔ دوسرے الفاظ میں ان کی غزل ہندوستانی قومی موسیقی سے مربوط ہے اور دماغ کی نہیں دل کی میراث ہے۔

بشیر بدر کی غزلوں کے عروضی نظام کا دیگر شعرا سے تقابل کیا جائے تو بھی یہی نتیجہ برآمد ہوتا ہے۔ مثلاً وہ میرؔ سے قریب ہیں مگر غالبؔ سے دور۔ غالبؔ کے فلسفہ کو موسیقیت کے جس حجم کی ضرورت تھی اس کے تحت انھوں نے بحرِ رجز، مقتضب، منسرح اور رمل جیسی بحروں میں ہی بیشتر غزلیں کہیں۔ اس کے برعکس انھوں نے بحرِ متقارب میں کل بارہ اشعار کہے اور بحرِ متقارب میں بھی متقارب مثمن سالم (فعولن آٹھ بار) کو ہی استعمال کیا۔ لہٰذا بحرِ میر کا انھوں نے سرے سے استعمال ہی نہیں کیا اور:

آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ میرؔ نہیں

کی تائید کرنے والے غالبؔ بحرِ میرؔ کے تعلّق سے اگر 'بے بہرہ' نہیں تو ''بے بحرہ'' ضرور تھے۔ اسی طرح غالبؔ نے بحرِ متدارک میں بھی کوئی شعر نہیں کہا ہے۔

مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ بشیر بدرؔ اپنی نثری غزل کے باوجود انتہائی مانوس بحروں کی غنائیت سے پورا فائدہ اُٹھاتے ہیں اور یہی ان کی غزل کے فکری عناصر کا تقاضہ بھی ہے کہ نرم و نازک احساسات کو نرم و نازک بحروں میں ڈھالنے سے ہی تاثیر اور اعجاز میں اضافہ ہو سکتا ہے۔ انھیں عروضی تجربات میں دلچسپی نہیں اور نہ ہی ان کی غزل کا آہنگ اس کا متحمل ہو سکتا ہے۔ ان کی ورنک چھند کی تین غزلوں کو مستثنیات میں شمار کرنا چاہیے اور جیسا کہ ان کے تازہ ترین مجموعے ''آمد'' سے ظاہر ہے انھوں نے اس تجربہ میں کوئی اضافہ نہیں کیا ہے۔ بشیر بدرؔ کی حال کی غزلوں میں غنائیت کا عنصر مزید واضح ہوا ہے۔ انھوں نے تخلیقی اظہار کے لیے اپنا ایک انفرادی اسلوب دریافت کر لیا ہے۔ جس کے شناخت نامہ میں ان کے مستعملہ اوزان و بحور کو بھی مرکزی حیثیت حاصل ہے۔

(مطبوعہ ''فکر و آگہی'' بشیر بدرؔ نمبر اور سہ ماہی ''نخلستان'' جے پور)

○○

نظمِ نظامؔ اور حسنِ سرِ راہگزر

شاعری بامعنیٰ کلام کا نام ہے۔ معنیٰ کے بغیر ہیئت کا تصور نا ممکن ہے۔ ہمارے یہاں عموماً ہوا یہ ہے کہ کبھی ہم نے معنیٰ کو اتنی زیادہ اہمیت دی ہے کہ ہیئت ایک بے معنیٰ چیز ہو کر رہ گئی ہے۔ معنیٰ کو اہمیت دینے کی بات بھی کسی حد تک ٹھیک تھی، لیکن ایک خاص طرح کے معنیٰ، ایک خاص نظریے اور مقصد پر اصرار کرنا، ادب میں اس سے بڑا ظلم نہیں ہو سکتا۔ اس کے برعکس ہم نے ہیئت کو اہمیت دی تو اس انتہا کے ساتھ کہ معنیٰ کو یکسر نظر انداز کر دیا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شاعری موضوع اور مضمون کا نام نہیں ہے بلکہ مضمون کو شاعرانہ طریقے سے برتنے کا نام ہے۔ اس اعتبار سے شاعرانہ طریقۂ کار مضمون کے مقابلے یقیناً برتر اور اہم تر ہے کہ شاعری کا وجود ہی اس طریقۂ کار پر منحصر ہے۔ لیکن طریقۂ کار کے مضمون پر مقدم ہونے کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ مضمون اور معنیٰ کوئی بیکار چیز ہے اور ان سے متعلق گفتگو ادب کے لیے شجرِ ممنوعہ ہے۔ معنیٰ اور ہیئت ایک دوسرے کے لیے کتنے اہم ہیں اس کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ انسان سوچتا ہے تو لفظ اور معنیٰ بیک وقت ذہن میں آتے ہیں۔ لفظ کے بغیر معنیٰ کو اور معنیٰ کے بغیر لفظ کو سوچا ہی نہیں جا سکتا۔ گذشتہ تیس چالیس برسوں میں ہم نے بجا طور پر شعری طریقۂ کار اور فنکار کی آزادی کو سب سے زیادہ اہمیت دی ہے لیکن ہم سے یہ زیادتی بھی ہوئی ہے کہ ہم نے موضوع اور معنیٰ کو اس قدر پسِ پشت ڈال دیا ہے کہ ہمیں ہیئت کے علاوہ اور کچھ سوجھتا ہی نہیں۔

ہیئت پرستی کے اس ماحول میں شین کاف نظامؔ کی نظموں کا مطالعہ کیجیے تو ایک خوشگوار تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے ہیئت اور اسلوب کو مقدم جانتے ہوئے فکر اور معنیٰ کو ضروری اور جائز اہمیت دی ہے۔ وہ معنیٰ کو اس لیے نہیں گڑھتے کہ انھیں کوئی ہیئت دریافت کرنی ہے بلکہ ہیئت کو اس لیے Explore کرتے ہیں کیونکہ انھیں معنیٰ کی ترسیل کرنا ہے۔ ان کی تخلیقیت کا ایک سرا جذبے اور احساس کی گہرائی میں

پیوست ہے تو دوسرا تفکر تدبّر اور تجربے کی بلندی سے ملا ہوا ہے۔ فکر کو احساس کے پیکر میں ڈھالنا اور احساس کو فکر کے نسبتاً جامد سانچے سے ہم آہنگ کرنا مشکل کام ہے اور یہ مشکل مزید بڑھ جاتی ہے جب آپ شاعرانہ طریقۂ کار کی مرکزیت اور اہمیت سے انحراف کے لیے کسی طور آمادہ نہ ہوں۔ نرا احساس تو شاعری بن سکتا ہے لیکن نرا تفکّر عموماً شعریت سے عاری ہوتا ہے۔ ترقی پسند شاعری کی مثال سامنے کی ہے۔ نظام فکر و معنی کو ہیئت پر لادتے نہیں ہیں بلکہ انھیں شاعری کے فطری منطقے کے طور پر برتتے ہیں۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ ان کے یہاں فکر بلند آہنگ سوچ کے طور پر نہیں، ایک زیریں لہر (Under Current) کی طرح جاری و ساری رہتی ہے۔ یہ کیفیت سمندر کی طرح اوپر سے پُر سکون لیکن اندر سے ہلچل اور اضطراب کا سا منظر پیش کرتی ہے۔ یہ سکون لہجے اور اسلوب کا سکون ہے اور یہ ہلچل ان کی ذات، معاشرے اور عہد کے مثلث سے اُبھرنے والی ہلچل ہے۔ ان کا یہ طرزِ عمل ایک دو نظموں کے چند مصرعوں کو مقتبس کرنے سے سامنے نہیں آسکتا بلکہ اس خوبی کو ان کے پورے کلام میں مرکزی حوالے کے طور پر دیکھا اور محسوس کیا جا سکتا ہے۔ نمونے کے لیے یہ دو نظمیں دیکھیے:

داخل و خارج

جانے کتنے جنموں کے جزیرے / ابھی ہمارے آگے ہیں
کیا یونہی اندھے عقیدے ہر بار / استقبال کو سامنے آئیں گے
ہمیں بھی شاید تب تک / سکون کا انتظار کرنا پڑے گا / جب تک
ہمارے اندر کا کہرا / باہر کے سناٹے میں / گھل مل نہیں جاتا

بات مگر باقی رہے

صاحبو! / دیکھتے ہو / رات ابھی باقی ہے / اور اگر رات نہیں باقی تو
ہم باقی ہیں / کتنے غم، کتنے الم، کتنے ہی یادوں کے مکاں
جن میں آباد ہیں ہم سب کے مٹے نام و نشاں / وہم و گماں
رات کی راکھ سے کب کشتِ الم کٹتی ہے / دودھیا دکھ ہے وہ پیغامِ مسرّت کب ہے
اور پیغامِ مسرّت بھی مسرّت کب ہے / صاحبو! / رات کا کیا
آج اگر ختم نہ ہوگی وہ کبھی تو ہوگی / رات سے رات نکلتی ہے نہ نکلے گی کبھی
بات سے بات نکلتی ہے / چلی جاتی ہے

رات باقی نہ رہے بات مگر باقی رہے / بات باقی ہے تو ہم لوگ سبھی باقی ہیں

ان نظموں میں بلند آہنگی تو بیشک محسوس ہوتی ہے لیکن مصرعوں کا دروبست اور التزامات کا سلیقہ، خاص طور پر پیکر نگاری کا حسن دیکھتے ہی بنتا ہے اور اسی باعث فکر سطح پر نہیں، تہہ میں موجود ہے۔ پہلی نظم ''داخل و خارج'' میں جسموں کے جزیرے، اندھے عقیدوں کا استقبال کے لیے سامنے آنا، اندر کا کہرا، باہر کا سناٹا اور ان کا گھل مل جانا...... یہ سب غیر معمولی پیکر نہ سہی لیکن انھی کے باعث نظم کا بیانیہ آہنگ سنبھل گیا ہے۔ دوسری نظم ''بات مگر باقی رہے'' کی روانی غیر معمولی ہے۔ آہنگ بلند ضرور ہے لیکن رات کی راکھ، یادوں کے مکاں، کشتِ الم اور دودھیا دکھ وغیرہ پیکروں کی استعاریت نے لطافت اور معنٰی کو دبیز تر کر دیا ہے۔ دونوں ہی نظموں میں فکری آہنگ واضح ہے لیکن یہ شعری نزاکتوں کا حامل بھی ہے۔

بلند آہنگی کو شعری لطافتوں سے آمیز کر کے فکر کو فطری منطقے میں ڈھالنا اور ان سب عناصر کو ہیئت کی اکائی میں یکجان کر دینا معمولی کام نہیں ہے۔ اس عمل میں فکر اور فن کا تناسب یکساں ہو تو یہ فکری شاعری کی عمدہ مثال کہی جا سکتی ہے۔ ہمارے یہاں فکری شاعری کی دو سطحیں بہت مقبول رہی ہیں۔ فکر کا ایک اندازہ وہ ہے جس کے تحت غالبؔ کو ذہن کا شاعر کہا جاتا ہے۔ لیکن یہ فکر غیر مربوط ہے۔ مربوط فکر کی روشن مثال اقبالؔ کا کلام ہے۔ انیس اور اقبال کی شاعری میں فکر اور فن یا بیانیہ اور اشاریہ کا حسین امتزاج فکری شاعری کی معراج کہا جا سکتا ہے۔ ان شعرا کے یہاں فکر بے قابو نہیں ہوتی لیکن وہ محسوسات کے بوجھ سے دبتی بھی نہیں ہے۔ یہ سوچتی ہوئی حسیت اور حسیاتی سوچ کی شاعری ہے۔ اس کے برعکس ترقی پسند نظم کا غالب حصہ نری فکر اور نعرے بازی کے باعث بے جان ہو کر رہ گیا ہے۔ جدیدیت کے رجحان میں اس کی اصلاح تو ضرور ہوئی لیکن وہاں احساس اور ہیئت ہی کو موضوع بنایا گیا۔ جدید حسیت، خود کلامی یا زیرِ لب کلامی، اظہار کی پیچیدگی اور ابہام نے اس رجحان سے متعلق نظموں کو ایک الگ رنگ و آہنگ دیا۔ یہاں بلند آہنگی کی جگہ بلند ہیئتی کو مرکزیت حاصل تھی اور ہے۔ نظام کی بعض مختصر نظمیں اسی طرز کا خوبصورت اظہار ہیں، لیکن ۱۹۸۰ء کے بعد جدیدیت جس منزل میں داخل ہوئی وہاں بعض تبدیلیاں ناگزیر تھیں۔ بلند ہیئتی بلند آہنگی میں ضم ہو رہی تھی۔ یہ شاید نثری نظر کا اثر بھی ہے اور فکر کے احیا کا بھی۔ ۸۰ء کے بعد بھی فرد کی مرکزیت، فنکار کی آزادی اور

شاعرانہ سروکار میں کوئی فرق نہیں آیا ہے لیکن فکر و فن کا ایک الگ ہی طرح کا امتزاج ابھر رہا ہے۔ یہ موضوعاتی یا Problem Poetry نہیں ہے لیکن یہ ہیئت کو موضوع بنانے والی شاعری بھی نہیں ہے۔ نظاؔم کی نظمیں جدیدیت کے اس ارتقائی سفر کا امتیازی نشان ہیں۔ وہ شخصیت یا محسوسات سے گریز نہیں کرتے لیکن ان میں محدود بھی نہیں رہتے۔

ذات میں رہ کر ذات سے گریز کا عمل، محسوسات سے فکر کی ہم آہنگی اور بیانیہ میں انشائیہ کا دخل نظاؔم کی نظم نگاری کی امتیازی خصوصیات ہیں۔ شاعرانہ طریقۂ کار اور تکنیک کا تنوّع اس پر مستزاد ہے۔ مثال کے لیے ان کی بہت سی نظمیں محسوسات کے بیان سے شروع ہوتی ہیں۔ یا بیانیہ آہنگ میں پیکروں کی آمیزش ایک انوکھے طرز کا باعث بنتی ہے اور تین چوتھائی حصّے تک نظم کا فکری محور واضح نہیں ہوتا۔ آخری چوتھائی حصّے میں یہ حسّیاتی فضا فکر کو ہمارے سامنے اس طرح پیش کر دیتی ہے کہ یہ فکر اس حسّیاتی فضا ہی کی زائیدہ محسوس ہوتی ہے۔ مثلاً ان کی نظم "بات مگر باقی رہے" کو از سرِ نو پڑھیے۔ نظم کا آغاز خطابیہ ہے۔

صاحبو!

دیکھتے ہو......

اس کے بعد پیکروں کا ایک سلسلہ ہے۔ یادوں کے مکاں، کشتِ الم وغیرہ۔ انھی پیکروں کے ساتھ انشائیہ کی آمیزش بھی ہے......

رات کی راکھ سے کب کشتِ الم کٹتی ہے

یا

اور پیغامِ مسرّت بھی مسرّت کب ہے

ان مصرعوں تک آتے آتے بھی نظم اس ٹھوس فکری ساختیے کو واضح نہیں کرتی جو آخری حصّے میں مضمر ہے۔ اس سے آگے بڑھ کر جب یہ کہا جاتا ہے کہ......

رات کا کیا

آج اگر ختم نہ ہوگی وہ کبھی تو ہوگی

تو رات کا تسلسل نہایت مؤثر انداز میں واضح ہوتا ہے اور رجائیت کا مثبت رویّہ بھی۔ لیکن نظم کا مرکزی سروکار رات سے نہیں ہے، بات سے ہے۔ رات اور اس کا تسلسل ہمارے دکھوں کا استعارہ ہے۔ اب تک کے تمام مصرعے اسی استعارے کی تفصیل پیش کرتے ہیں لیکن نظم بات یعنی مکالمے کی اہمیت پر ختم ہوتی ہے۔ مکالمہ جو دکھوں کو Share کرنے کا

استعارہ ہے۔ مکالمہ جو انسانی روابط اور اظہارِ مدّعا کا استعارہ ہے۔ دکھ ہمارا المیہ نہیں۔ ہمارا المیہ تو مکالمے کا فقدان ہے۔ خطابیہ آغاز سے لے کر رات کا استعارہ قائم کرنے تک تمام توجّہ اس حسّیاتی فضا سازی پر ہے جس کے پردے سے نظم کا فکری اختتامیہ نہایت مؤثر انداز میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ یہ بات طے ہے کہ اگر رات کے استعارے کو اس توجّہ اور تفصیل سے قائم نہیں کیا جاتا تو ''بات'' کی ضرورت اس شدّت سے محسوس نہیں ہوتی۔

محسوسات اور پیکروں کے ذریعے یا خطاب و بیان کی سادگی کے ساتھ نظم کو شروع کرنا اور انشائیہ کی آمیزش سے بات کو آگے بڑھاتے ہوئے فکری منطقے تک پہنچانا...... یہ نظاؔم کی نظموں کی بنیادی تکنیک ہے۔ ''بات مگر باقی رہے'' کے علاوہ ''تجویز''، ''تناؤ''، ''پرانے مندر میں شام'' اور ''بیاضیں کھو گئی ہیں'' وغیرہ نظموں میں اسی تکنیک کا استعمال کیا گیا ہے۔ اس تکنیک میں حسّیاتی فضا سازی کی مرکزیت قاری کو فوری طور پر اپنی گرفت میں لے لیتی ہے اور نظم کے آخر میں فکری دباؤ کو اجاگر کرنے کا مؤثر ذریعہ بنتی ہے۔ لیکن نظاؔم اسی ایک تکنیک پر اکتفا نہیں کرتے۔ ان کے یہاں نظم کی ساخت، بافت اور Texture کا تنوع قادر الکلامی کا ثبوت ہے۔ انھوں نے بہت سی نظموں میں حسّیاتی فضا سازی کو فکری منطقے کی جگہ ''جذباتی تناؤ'' پر بھی منتج کیا ہے۔ اس طرح کی نظموں میں احساس اور جذبے کو پینٹ کرنے کی کوشش زیادہ ہے۔ ان نظموں میں اختتامیہ اس طرح کا نہیں جیسا ''بات مگر باقی رہے'' میں ہے۔ یہ نظمیں کاغذ پر ضرور ختم ہوتی ہیں لیکن قاری کے احساس میں جاری رہتی ہیں۔ اس طرح کی نظم سازی میں منطقی انجام کی نہیں، آغاز اور ارتقا کی زیادہ اہمیت ہے۔ مخمور سعیدی کا ایک شعر یاد آتا ہے:

منزل ہے جو سب کچھ تو سفر کچھ بھی نہیں کیا
یہ حسنِ سرِ راہ گزر کچھ بھی نہیں کیا

نظاؔم کی مذکورہ نظموں میں ''حسنِ سرِ راہ گزر'' کا بنیادی رول ہے۔ وہ اس حسنِ سرِ راہ گزر کو اس طرح پینٹ کرتے ہیں کہ یہی منزل بن جاتا ہے۔ مثال کے لیے ان کی ''سمندر'' سلسلے کی نظمیں پڑھ کر دیکھیے۔ ایک سمندری نظم کچھ اس طرح ہے......

منتشر ہو کر بھی / تم! / کتنے منظم / ملگجی ماحول میں / کتنے منوّر!؟
مختلف سمتوں میں چلتے / اپنی جانب / مضطرب، رقصاں، رواں / تم
پھر بھی جامد / کرتے جاتے / آپ اپنے سے تصادم / اک تلاطم / اور اک ازلی ترنّم

اس نظم میں (بلکہ سمندر سلسلے کی سبھی نظموں میں) ساخت کا وہ روایتی انداز نہیں ہے جسے کلیم الدین احمد نے آغاز، اقلیدسی ربط وارتقا اور انتہا کی لازمیت سے تعبیر کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ جو نظمیں محض ایک تاثر، ایک جذبے یا محض ایک کیفیت کو پینٹ کرتی ہوں ان نظموں میں یہ فارمولا کام نہیں آسکتا۔ سمندر سلسلے کی جو نظم اوپر نقل کی گئی اس میں ''حسنِ سرِ راہ گزر'' کو ایک کیفیت کے طور پر سمیٹا گیا ہے۔ نظم خطابیہ ہے۔ سمندر کو ''تم'' کے ضمیر سے مخاطب کیا گیا ہے۔ لیکن یہ واقعی خطاب ہے یا کچھ اور......؟ کیا یہ خود کلامی اور (Utterance) نہیں ہو سکتا۔ جیسا اس شعر میں ہے:

تم جو عرفاںؔ یہ سب رازِ نہاں لکھتے ہو
کون ہے کس کے لیے نامۂ جاں لکھتے ہو

اس میں شک نہیں کہ شاعر اور شعر کا راوی، دونوں الگ الگ ہو سکتے ہیں۔ لیکن یہ بھی تو ہے کہ ہم خود کو متکلم کے ساتھ ساتھ واحد حاضر بھی تسلیم کریں اور خود کو اپنے نام اور ''تم'' کے ضمیر سے مخاطب کریں۔ اس عمل سے نظم کے ایک سے زائد ابعاد واضح ہوتے ہیں۔ ایک تو لغوی حوالہ کہ سمندر سمندر ہے اور شاعر اس سے ہمکلام۔ دوسرا استعاراتی پس منظر کہ سمندر خدا بھی ہو سکتا ہے، محبوب بھی اور کائنات بھی۔ اور تیسری جہت خود کلامی کی ہے کہ شاعر خود کو سمندر مانتا ہے۔ پھر سمندر کو جس طرح مجموعۂ اضداد بتایا گیا ہے وہ سمندر کے بارے میں رعب، ہیبت، وسعت اور عظمت کے ہمارے تاثر میں ایک مزید جہت کا اضافہ کرتا ہے۔ منتشر، منظم، منوّر، مضطرب، رقصاں، رواں، جامد، متصادم، متلاطم اور مترنم وغیرہ اسمائے صفات بطور مجموعی سمندر کی جو تصویر ہمارے سامنے پیش کرتے ہیں، یہی تصویر نظم کا مقصود ہے۔ اس تصویر میں اقلیدسی ربط یا آغاز وانجام کی منطق کارِ فضول ہے کہ یہاں بیان نہیں، تصویر استعارہ ہے۔ پوری نظم ایک طویل جملہ ہے اور اس کی بافت کے ذریعے جملے کو Punctuate کیا گیا ہے۔ ہمارے عہد میں کم شاعر ایسے ہیں جو حشو وزوائد سے پاک، ایسی گٹھی ہوئی، کثیر الجہت تصویری نظمیں Draft کر سکتے ہیں۔ ڈرافٹ میں نے اس لیے کہا کہ یہ بافت اور ہیئت بھی نظم کی اس معنوی کیفیت کا جزوِ لاینفک ہے جو کیفیت نظم کا مقصود ہے۔

نظامؔ کی نظموں میں تنوع کی تیسری جہت مختصر نظموں سے تعبیر ہے۔ یہ چند الفاظ پر مشتمل، دو۔ دو، چار، چار مصرعوں کی نظمیں استعارے کی منزل سے گزر کر علامت کی سطح کو چھوتی ہیں۔ اس سطح پر ابہام کی مثبت خوبیاں بھی ابھرتی ہیں۔ یہ نظم دیکھیے:

پہاڑ پیڑ پگڈنڈی

پہاڑوں کی بلندی پر
بنتی پگڈنڈیاں
موسموں کے آنے جانے سے

پیڑوں کو تو مٹی روکتا ہے

س نظم کی کلیدی لفظیات آنا، جانااور روکنا ہے۔سمندر سلسلے کی نظموں میں ہم صنعتِ حسنِ تضاد کا کمال دیکھ چکے ہیں۔ پہاڑ، پگڈنڈی، موسم، پیڑ اور مٹی کا مجموعہ اسی آنے جانے اور روکنے کے تضاد سے بندھا ہے۔نظم میں ہلکا سا ابہام تعقید کے باعث ہے۔تیسرے مصرع کو پہلے مصرع کے طور پر لکھا جائے تو تعقید ختم ہو جاتی ہے۔ لیکن اس طرح جو تاکید ''موسموں کے آنے جانے'' پر ہے، وہ تاکید بھی ختم ہو جاتی ہے۔ علامت اور ابہام کے تعلق سے ایک اور نظم دیکھیے:

آب اور وعا

پہاڑی جھرنے کے پاس
سوکھ رہے ہیں
کپڑے عصا پر
وعا میں بھرا ہے

آب
مچھلی جس میں تیرتی ہے

یہ نظم بھی 'حسنِ سرِ راہ گزر' ہی کی تصویر ہے۔ سارا ابہام مچھلی، وعا اور آب میں مضمر ہے۔ بالکل سامنے کے معنی پر غور کریں۔ مچھلی کو دوشیزہ تعبیر کریں تو معنی یہ ہوں گے کہ پہاڑی جھرنے کے پاس کسی دوشیزہ نے کپڑے دھو کر لکڑی پر سکھادیے ہیں اور خود جھرنے کے جمع پانی میں نہارہی ہے۔ لیکن مابعد الطبیعاتی حوالے سے سوچیں تو معاملہ کچھ اور ہے۔ عصا اور وعا سلسلے کی نظموں کے ساتھ 'شب خون' میں (شمارہ ۱۹۵) شین کاف نظام کا جو نوٹ شائع ہوا تھا اس کے مطابق ''وعا'' کے معنی برتن کے ہیں۔ وعا Absolute Emptiness کا جز ہے۔ وعا کو جسم سے بھی تعبیر کرسکتے ہیں۔ یہ وجود اندر وجود یا Being کے معنی میں

بھی استعمال کیا گیا ہے۔ اس حوالے سے مندرجہ بالا نظم کہیں سے کہیں پہنچ جاتی ہے۔ الفاظ کی یہ تلاش، یہ استعمال اور یہ صورت گری کہیں اور دیکھنے میں نہیں آتی۔ نظام اپنے اس رنگ میں بھی منفرد ہیں۔

مجموعی طور پر نظام حسیاتی فضا سازی، تہذیبی شعور اور ہیئتی بافت کے شاعر ہیں۔ ان کی نظموں میں لفظیات اور تکنیک کا تنوع تخلیقی قوت کا مظہر ہے۔ وہ فکر کو کبھی بلند آہنگی، کبھی تصوریت اور کبھی مابعدالطبیعاتی اسراریت کی تہوں میں رکھتے ہیں/ جس سے فکری تجربہ شعری تجربے پر حاوی تو نہیں ہوتا لیکن وہ چھپا بھی نہیں رہتا ہے۔ مناسبات، مراعاۃ النظیر، حسنِ تضاد اور پیکر نگاری ان کے بلاغتی نظام کے تشکیلی عناصر ہیں۔ وہ افعال سے زیادہ اسما اور صفات کا استعمال کرتے ہیں۔ الفاظ کا معنی خیز انسلاک، مصرعوں کا دروبست اور تعقید سے تاکید پیدا کرنا ان کی خوبی ہے۔ ان کے معنوی نظام میں الفاظ ہی نہیں ہیئت اور بافت بھی ترکیبی رول ادا کرتے ہیں اور فکر، جذبے اور احساس کے ساتھ گھلی ملی رہتی ہے۔ شین کاف نظام بلاشبہ ہمارے اہم نظم نگاروں میں سے ہیں۔

○○

اسعدؔ بدایونی اور جدید تر غزل

اسعدؔ کی شاعری کو معمولی یا غیر معمولی ثابت کرنا میرا مسئلہ نہیں اور جہاں تک میں سمجھتا ہوں، خود اسعد کے لیے بھی یہ کوئی مسئلہ نہیں ہے کیونکہ مشک کو مشک ہونے کے لیے عطاروں کے سرٹیفکیٹ کی چنداں ضرورت نہیں۔ ویسے بھی تنقید کا کام اسناد تقسیم کرنا نہیں بلکہ یہ جاننا ہے کہ فنکار کی فکر کیا ہے اور اس فکر کو وہ کس حد تک اور کس طرح فن کے سانچے میں ڈھال پایا ہے۔ اس اعتبار سے تنقید کے لیے جہاں ایک طرف فکر کا تجزیہ کیے بغیر چارہ نہیں وہیں دوسری جانب فکر کو Dictate کرنا بھی تنقید کا منصب نہیں۔ اسعد بدایونی اور ان کے ہم نسلوں سے قبل کی دو نسلوں نے کم از کم تنقید کی حد تک یہی کام کیا ہے کہ انھوں نے ادب کا ایک مثالی ماڈل متصوّر کیا اور اپنے اپنے گروہ کے ادیبوں سے اس ماڈل کی نقل کرنے کا حتی الامکان اصرار کرتے رہے۔ ترقّی پسند اور جدیدیت پسند ادب کا فیشن پرست طبقہ اپنے اپنے ماڈلوں کی کاربن کاپی اتارنے میں تباہ ہو گیا البتہ ان دونوں رجحانات کا وہ طبقہ جو اصل اور فطری تخلیق کاری میں مصروف تھا وہ نہ صرف اپنے عہد میں زندہ تھا بلکہ آج بھی زندہ ہے اور کل بھی پایندہ رہے گا۔ اس تمام بحث کا حاصل یہ ہے کہ کسی عہد کا ادب اس عہد کی تنقیدی فکر سے نہیں بلکہ تخلیقی فکر سے زندہ رہتا ہے چنانچہ پوری ترقّی پسند تنقید مل کر بھی فیضؔ کی تخلیقی فکر کو نہ پہنچ سکی اور یہی حال جدیدیت کا رہا کہ جدیدیت پسند تنقید فرد کی آزادی کے نشے میں اس سچائی کو فراموش کر بیٹھی جو انسانی سماج کی صورت میں ہمیشہ سے موجود ہے اور ہمیشہ رہے گی۔ ادب براہِ راست تہذیب اور ثقافت سے جڑا ہوا ہے اور تہذیب فردِ واحد کا نہیں ایک پورے گروہ کا عطیہ ہوتی ہے۔ سیدھی اور صاف بات یہ ہے کہ مادّی ضرورتوں سے قطع نظر انسان کی پیدائش بجائے خود گروہ سازی کا عمل ہے اور وہ ایک فرد کی حیثیت سے پیدا ہو کر بھی ایک خاندان، ایک محلّے، ایک سیاسی اور جغرافیائی

نظام، ایک سماجی طبقے، ایک مادری زبان اور ایک مذہبی عقیدے کی مناسبت سے خود بخود
مختلف گروہوں کا ممبر ہو جاتا ہے۔

"اسعد بدایونی اور جدید تر غزل" کے تعلق سے اس طویل تمہید کی ضرورت اس لیے
پیش آئی کیونکہ اسعد اور ان کے ہم نسلوں کی تخلیقی پہچان واضح ہونے لگی ہے اور کچھ پیش
رو نقادوں نے جدید تر ادب کو جدیدیت کی توسیع کہنا شروع کر دیا ہے۔ یہ بالکل ویسا ہی عمل
ہے جیسا کہ جدیدیت کے آغاز میں ترقی پسندوں نے کہا تھا کہ جدیدیت تو محض ترقی
پسندی کی توسیع ہے۔ جہاں تک توسیع کا تعلق ہے تو ہر نئی نسل پیش رو نسل کی توسیع ہوتی
ہے کیونکہ اس کے بغیر ارتقا کا تصوّر ناممکن ہے۔ لیکن اس کے معنیٰ یہ نہیں ہیں کہ نئی نسل کو
اس کی اپنی پہچان سے یہ کہہ کر محروم کر دیا جائے کہ چونکہ یہ پہچان پیش رو نسل سے استفادہ
کا نتیجہ ہے لہٰذا بے معنی ہے۔ اور پھر فکر کی حد تک بات صرف ادبی نسلوں کی ہی نہیں
ہے۔ درحقیقت پورے عہد اور اس عہد کی پہچان کی ہے۔ اردو دنیا میں ۱۸۵۷ء کے بعد
عموماً اور ۱۹۲۰ء کے بعد خصوصاً سماج کی تمام تر توجہ ان اجتماعی کوششوں پر مرکوز تھی جن کے
انعام میں آزادی کی نیلم پری حاصل ہوئی۔ لیکن اس اجتماعیت سے بنیاد پرستوں کو غلط شہ
ملی اور انھوں نے نیلم پری کو علیحدگی پسندی کے ذریعے داغدار کر دیا۔ اس نئی صورتِ حال
نے ۱۹۶۰ء کے آس پاس ہوش سنبھالنے والی نسل کو کہیں کا نہ چھوڑا اور یہ نئی نسل بھٹکاؤ کا
شکار ہو گئی۔ اس نسل نے مغرب کی اندھی تقلید کو اپنی منزل سمجھ لیا۔ چونکہ ادب سیاست،
اقتصادیات، فلسفہ یا منطق کا نہیں تہذیب و ثقافت کا موضوع ہے لہٰذا یہ کہا جا سکتا ہے کہ
۱۹۶۰ء کے بعد کے مغرب پرست رجحان نے سب سے زیادہ اثر ادب کے تہذیبی اور
ثقافتی امور پر ڈالا۔ وہ پورا عہد اردو دنیا کا اپنی تہذیب سے فرار کا عہد ہے۔ اس پورے عہد
کا جرم ہے کہ اس نے بنیاد پرستوں سے ٹکرانے کے بجائے اپنی ذات تک محدود ہو جانے اور
اجتماعی مسائل سے آنکھیں چرانے کا آسان نسخہ اپنا لیا اور اردو دنیا کو مغربی تہذیب میں
رنگ دینے کی ٹھان لی۔ اس کا سب سے بڑا نقصان یہ ہوا کہ مستقبل کی جو نسل ان کی گود میں
پل رہی تھی اس جدید تر نسل کو سماج کے مختلف متضاد اور متصادم طبقوں سے ہم آہنگ
ہونے کا موقع نہ مل سکا اور مشرقی تہذیب کا دامن تو ہاتھ سے پہلے ہی چھوٹ چکا تھا لہٰذا
جدیدیت کے عہد کا ننھا سماج بالغ ہوا تو اس کا پہلا مسئلہ مختلف اور متضاد طبقوں سے ہم

آہنگی پیدا کرنا تھا اور یہ ہم آہنگی تبھی ممکن تھی جب انسان ذات کے خول سے باہر نکل کر پورے سماج کے دکھ درد میں حصّہ لے اور یہی حصّہ داری اردو دنیا یا یوں کہیے کہ مشرقی تہذیب کی بنیاد ہے، اسعدؔ اور ان کے ہم نسلوں کی فکری پہچان کا یہ پسِ منظر پیش کرنا اس لیے ضروری تھا کہ یہ جدید ترنسل کا بنیادی وصف ہے۔ یہ نسل فرد اور جماعت دونوں کی اہمیت کو سمجھتی ہے اور ذاتی مسائل کے ساتھ ساتھ اجتماعی مسائل کو زیرِ بحث لانے میں کوئی سبکی محسوس نہیں کرتی اور ان دونوں میں اعتدال اور مفاہمت کا راستہ اختیار کرتی ہے۔ یہی اعتدال اور مفاہمت اسے مشرقی تہذیب کی طرف رجوع کرنے کی ترغیب دیتے ہیں۔ یہ ساری باتیں اوپر جو کچھ عرض کیا گیا وہ جدید ترنسل کی محض ایک خوبی کو واضح کرتی ہیں۔ لیکن اگر اسی کے تعلق سے اسعدؔ کے کلام کا جائزہ لیا جائے تو نئی فکر کے بہت سے پہلو روشن ہوتے ہیں۔ مثال کے لیے یہ اشعار دیکھیے۔

ہاں اپنا قبیلہ یکتا ہے بدبختی میں ۔۔۔ کب ہم میں کوئی سردار بلند اقبال ہوا

یہ شہر چھوڑ کے جانا بھی معرکہ ہوگا ۔۔۔ عجیب ربط عمارت سے پتھروں کا ہے

شمار ہونا بھی مشکل ہے کشتگاں میں یہاں ۔۔۔ بہت کٹھن ہے قبیلے کی آبرو ہونا

شام ہوتی تھی تو اک حشر بپا ہوتا تھا ۔۔۔ ان جزیروں سے وہ پر شور دیار اچھّے تھے

اب ان آنکھوں سے ہر سو رقصِ وحشت دیکھتا ہوں میں
گھنی آبادیاں تاراج و غارت دیکھتا ہوں میں

اب کے جاں کی خیر نہیں ہے یا تو ہم یا شہر نہیں ہے
فوج فصیلوں تک آپہنچی کون لگائے بازی سر کی

سب کے پیروں میں وہی رزق کا چکّر کیوں ہے
گریہ اس عہد کے لوگوں کا مقدّر کیوں ہے

یہ تمام اشعار "خیمۂ خواب" سے نقل کیے گئے جو آٹھویں دہائی کی تخلیق ہیں۔ ان میں جو فکر کار فرما ہے وہ جدیدیت سے کسی طرح میل نہیں کھاتی۔ ان اشعار میں شہر کا یہ اندیشہ ترقی

پسندوں کے نظریاتی جبر سے پیدا نہیں ہوا بلکہ قبیلے کی بد بختی اور پیروں میں رزق کا چکر نئی نسل اور نئے عہد کا آفاقی مسئلہ ہے۔ یہ محض طبقوں کی کشمکش یا جدلیاتی مادّیت کا نوحہ نہیں سنا تا بلکہ دنیا میں انسان کی مجبوریوں اور ان مجبوریوں کے اجتماعی ردِ عمل کا اظہار ہے۔ نویں دہائی میں اسعد کی یہ فکر مزید شدّت اختیار کر گئی ہے۔ "جنوں کنارا" کے مندرجۂ ذیل اشعار اسی شدّت کی غمّازی کرتے ہیں:

یہ نفرتوں کے زرد الاؤ نہ ہوں گے سرد — پھیلے گی آگ تیز ہوا کے بغیر بھی

بلند محلوں کے دروازے ٹوٹ جاتے ہیں — کوئی سپاہ جو خوابِ عدم سے جاگتی ہے

نام و نسب نہ خود نہ سر دیکھا جائے گا — تیغوں کے معرکے میں ہنر دیکھا جائے گا

قبیلے والے تو فتح کی شب منا رہے ہیں — بزرگ سردار شام سے اشکبار کیوں ہے

تلاشِ رزق میں دریا کے پنچھیوں کی طرح — تمام عمر مجھے ڈوبنا اُبھرنا ہے

میں سب سے ناتواں انسان ہوں قبیلے کا — یہ اک جنوں مجھے میداں میں لائے جاتا ہے

یہ تمام اشعار شاہد ہیں کہ فکری اعتبار سے ان کا خالق سچائی کی ٹھوس زمین پر کھڑا ہے اور سچائی کا یہی عرفان اسے تنہائی ماورائیت، فرار اور ذات کی اسیری جیسی بدعتوں سے باز رکھتا ہے۔ وہ پریشانیوں اور مصیبتوں کو سازِ سفر جانتا ہے اور ریت میں گردن ڈالنے کے بجائے رجز پڑھتے ہوئے آگے بڑھ جاتا ہے۔ یہ رجز ہی نئی نسل کی پہچان ہے۔ اس کے عہد کی سچائی اور تقاضے اسے قنوطیت کا نہیں رجائیت کا سبق پڑھاتے ہیں اور فطرت کا جبر اسے اپنی تہذیب سے سبق لے کر سینہ سپر ہو جانے کی تلقین کرتا ہے۔ جو نسل انفرادی اور اجتماعی مسائل سے آگے بڑھ کر ٹکرانا چاہتی ہے وہ شکستگی کے لمحوں میں بھی رونے دھونے کے بجائے تاریخ اور تہذیب سے درس لینے کا ہنر جانتی ہے۔ یہ شعری اسلوب اور لسانیات پوری طرح سے شاعر کی فکر کی تابع ہوتی ہے چنانچہ نئی نسل کا کلاسیکی اسلوب و لفظیات سے یگانگت کا رشتہ کوئی Nostalgia نہیں بلکہ ان اقدار کا علامیہ ہے جو انسان کو فطرت کے جبریہ نظام میں انسان بنے رہنے کی قوت عطا کرتی ہیں۔ فطرت کا جبر ہر دور اور ہر نسل کے لیے

یکساں طور پر کار فرما ہوتا ہے لیکن اس کا دباؤ انسان کی جس قوت کا سب سے زیادہ امتحان لیتا ہے وہ تہذیبی قوت ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ نئی نسل موت، ہجر، شر اور پسپائی سے خوف نہیں کھاتی بلکہ یہ خوف اس کے اعصاب پر زیادہ شدید حملے کرتا ہے۔ یہ اشعار دیکھیے:

سایہ گھروں پہ خوف کے منظر کا ہو گیا
عادی تمام شہر کسی ڈر کا ہو گیا

عجیب خوف پسِ جسم و جاں پکارتا ہے
کہ جس طرح سے کوئی مہرباں پکارتا ہے

جلے چراغ بھلا کیسے تا سحر کوئی
ہوا کے پاس نہیں دوسرا ہنر کوئی

ہمیں بھی لمحۂ رخصت سے ہول آتا ہے
جدا ہوا ہے کوئی مہرباں ہمارا بھی

ان اشعار میں ہول اور خوف کے جو مناظر بیان ہوئے ہیں وہ فطرت کے جبر کا اعتراف ہیں۔ نئی نسل نے فطرت کے اس جبر کو "ہوا" کے نہایت بلیغ استعارے سے ظاہر کیا ہے اور انسان کی بے بضاعتی کو "چراغ" کے استعارے سے واضح کیا ہے۔ ہوا اور چراغ کی کشمکش کی عرفان نئی نسل کی رجائیت کا خوبصورت پہلو ہے۔ اس پہلو میں ہوا کی طاقت اور خوف جتنا بڑا سچ ہے، چراغ کا احتجاج بھی اتنی ہی شدّت کا حامل ہے۔ اسعد کے کلام میں حیات و موت، ظلم و صبر، جبر و احتجاج اور اس سے متعلق تمام کیفیات ان ہی استعاروں میں نئی نسل کی فکری صورتِ حال کو واضح کرتی ہیں اور انھی استعاروں سے ان کی نفسیاتی کیفیات کا اندازہ بھی ہوتا ہے:

میں اپنی رات کو تاریک تر بناتا ہوں
پھر اے چراغ تجھے معتبر بناتا ہوں

بس اک چراغ ہے اپنی متاعِ بیش بہا
سو شام آتی رہے، ہم اسے جلاتے رہیں

ہوا کے پاس بس اک تازیانہ ہوتا ہے
اسی سے شیر و شجر کو ڈرانا ہوتا ہے

یہ تمام اشعار ناامیدی یا حوصلے کا رمزیہ اظہار ہیں اور یہی رمز نئی نسل کی رجائیت کو ترقی پسند خطابت سے الگ کرتا ہے۔

جدید تر غزل میں تہذیبی احیا کی تین سطحیں ہیں۔ پہلی سطح ان فکری عناصر کی ہے جو فرد

اور جماعت کو یکساں اہمیت دیتے ہیں۔ نئی نسل کے کلام میں مختلف طبقات اور مختلف الخیال افراد سے انسانی اقدار کی بنیاد پر ہم آہنگی کا رجحان عام ہے۔ یہ اقدار ہماری مشرقی تہذیب کا حصہ ہیں جن کا سلسلہ ترقی پسند عہد میں کسی حد تک اور جدیدیت کے زمانے میں وقتی طور پر ہی سہی پوری طرح منقطع ہو گیا تھا۔ اس کے برعکس اسعد کے ہم نسلوں کے لیے جنسیات کوئی نفسیاتی مسئلہ نہیں بلکہ مشرقی اقدار کی رمق نے اس قسم کے اظہار کو نہایت مہذب پیرایہ عطا کیا ہے۔ اسعد کے مندرجۂ ذیل اشعار اسی تہذیب کے مظہر ہیں:

مجھے روک دیا پھر دنیا کی زنجیروں نے پھر خشک زباں پر میری، حرفِ وصال ہوا

حسین شکل کو دیکھا خدا کو یاد کیا کسی گناہ کا دل میں کہاں خیال آیا

نئی رتوں کے تقاضے بہت نئے تھے مگر میں آدمی تھا پرانا سوچ کے گھر آیا

یہ اشعار فرد اور جماعت دونوں سطحوں پر مشرقی تہذیب کے عکاس ہیں:

اب تو جیسے کسی آشوب کا بستی ہے شکار لوگ پہلے کے سبھی کوہ وقار اچھے تھے

جو دوستوں کی کمانوں کو تیر دیتا ہے ہمیں یہ ظرف بھی بخشے کہ تیر کھاتے رہیں

تیری شہرت میں ان کا بھی کچھ ہاتھ ہے غور کر
دشمنوں سے بھی سرزد ہوئیں نیکیاں یاد رکھ

وہ ساری باتیں میں احباب ہی سے کہتا ہوں
مجھے حریف کو جو کچھ سنانا ہوتا ہے

جدید تر غزل میں تہذیبی احیا کی دوسری سطح قصہ گوئی، حکایت آفرینی اور داستان نوازی کی تلمیح کاری سے منسوب ہے۔ نئی نسل نے اپنی غزل میں بار بار اس ماحول، کردار اور صورتِ حال کا اعادہ کیا ہے جس سے مشرقی تہذیب چمک چمک جاتی ہے۔ نفسیاتی طور پر نئی نسل کا یہ عمل بھی دراصل اُسی رجز کی بازیافت ہے جو سپاہی کو حق کے لیے جان لڑا دینے کی تلقین اور حوصلہ بخشتا ہے۔ اسعد کے یہاں حکایت گوئی اور رجز کے ماحول کی ایک جھلک دیکھیے:

سارے خیمے خاک سے اٹ گئے ہو گئی رن میں شام

ایک کہانی ایک حقیقت صدیوں سے ہے عام

پھر غنیموں سے عزیزوں کی نہ یاری نکلے ہر کسی جنگ کے امکان نہ تازہ ہو جائیں

میں اس تضاد سے تا عمر آشنا نہ ہوا کنارِ آب رواں خیمہ تشنگی کا تھا

ساحلوں پر جلائی ہوئی کشتیاں یاد رکھ ان کے پتوار، ملاح اور بادباں یاد رکھ

منظر یہاں تمام مگر کربلا کا ہے کہتے ہیں لوگ شہر تو یہ بھی خدا کا ہے

جدید تر شاعری میں تہذیبی احیا کی تیسری سطح ہیئت، اسلوب اور لفظیات پر مبنی ہے۔ اس میں جدیدیت تک جدید اردو نظم نے ارتقا کا جو طویل سفر طے کیا وہ تاریخی اہمیت کا حامل ہے لیکن نئی نسل کو حالؔی سے لے کر جدیدیت تک کی تہذیبی توڑ پھوڑ سے کوئی دلچسپی نہیں لہٰذا انھیں جس ہیئت کی ضرورت تھی اس ضرورت کو نظم سے زیادہ غزل نے پورا کیا۔ ایسا نہیں ہے کہ جدید تر شعرا نے نظمیں نہ کہنے کی قسم کھالی ہے۔ بات یہ ہے کہ نظم نگاری میں جدید تر شعرا جدیدیت پسندوں سے آگے نہیں بڑھ سکے ہیں۔ البتہ غزل میں وہ پیش رو نسل سے آگے ہیں اور ان کی پہچان غزل ہی میں قائم ہو سکی ہے۔ لہٰذا نتیجہ یہی نکلتا ہے کہ نئی نسل کے اظہار کا موزوں ترین وسیلہ نظم نہیں، غزل ہے۔ نئی غزل نے تو اپنا تہذیبی سفر وہاں سے شروع کیا ہے جہاں انیسؔ اور فیضؔ کی روایت نے اپنا سفر کچھ وقت کے لیے موقوف کر دیا تھا۔ فیضؔ کے بعد اردو شاعری کی کلاسیکی تہذیب پر جو کاری ضرب لگائی گئی اس کے اپنے فائدے اور نقصانات ہوئے۔ جدیدیت پسندوں نے غزل کی Plasticity میں جو اضافے کیے اور زبان کی تقلیدی جکڑ بندیوں کو توڑنے میں جو حوصلہ دکھایا وہ اب تاریخ کا حصہ ہے اور اس کی داد نہ دینا ناانصافی ہوگی۔ لیکن یہ سانحہ بھی جدیدیت ہی پر گزرا ہے کہ غزل کے جامد اسلوب کو توڑنے کے لیے اس نے جو متبادل لفظیات دریافت کی وہ بیس برسوں سے بھی کم مدت میں کلیشے کی صورت اختیار کر گئی اور ان لفظیات کی بوسیدگی کا عالم یہ ہے کہ خود جدیدیت کی دوسری نسل کے بعض متاخر شعرا نے ہی سب سے پہلے ان لفظیات کو خیرباد کہہ دیا۔ ثبوت کے لیے عرفان صدیقی اور ذوقِ حسین کی غزل ہمارے سامنے ہے۔ جدید شعرا نے جس غزلیہ تہذیب کو اپنایا اس کی

ہیئت، آہنگ اور لفظیات کے ڈانڈے انیسؔ اور فیضؔ کی شعری روایت سے قریب ہیں۔ اسعدؔ کی غزلیہ لسانیت میں پیکر تراشی کا بہت اہم حصہ ہے چنانچہ ان کی مرکّب لفظیات سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ ترکیبیں جو پیکر تراشتی ہیں وہ بھی جدیدیت سے مختلف اور کلاسیکیت سے قریب ہیں۔ ان ترکیبوں پر فارسی کا خاطر خواہ اثر ہے اور یہ اثر واضح کرتا ہے کہ جدید ترشعرا کے مزاج میں مغربیت کا نہیں مشرقیت کا انداز نمایاں ہے۔

نئی نسل کے شعرا میں ترکیب سازی کا ایک نیا رجحان بھی دیکھنے میں آتا ہے۔ یہ ترکیب سازی بھی اس عہد کی یادگار ہے جو اردو تہذیب کی تشکیل کا عہد تھا۔ نئی نسل نے فکِ اضافت پر مشتمل تراکیب کو ایک رجحان کی حیثیت سے اپنایا ہے۔ اسعدؔ کے کلام میں فارسی طرز تراکیب کے ساتھ ساتھ فکِ اضافت پر مشتمل خالص ہندوی تراکیب کا بھی حصہ ہے۔ چند مثالیں دیکھیے۔

وہ چھتنار کے گن گاتا تھا ساتھ تھا جلتا سورج جس کے
اس نے دھوپ قصیدے لکھے جس کی قسمت میں سایہ تھا

اترے ہو تو تیرتے جاؤ جب تک جسم میں جاں باقی ہے
دکھ ساگر بے انت سدا کا اس کا کنارا کوئی نہیں ہے

دل سرائے میں بہت سے رنگ شرماتے ہوئے
آسمانوں پر ہویدا اک کرن ہوتی ہوئی

کوئی شخص ایسا بسا ہوا مرے شہرِ جاں میں عجیب ہے
جو خزاں کی راہ میں یار ہے جو گلاب رت میں رقیب ہے

سنا ہے برف رتیں روشنی سے ڈرتی ہیں
سو اک چراغ کو ہم بھی جلا کے دیکھتے ہیں

ان اشعار میں، دل سرائے، گلاب رت اور برف رُتیں وغیرہ تراکیب نے تازہ کار لسانیت کو راہ دی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ان تراکیب کی تعداد زیادہ نہیں اور اسعد بدایونی کی حد تک فارسی تراکیب کا استعمال ہی زیادہ ہوا ہے۔ غزل میں جدید ترشعرا نے کلاسیکی

آداب کا پورا خیال رکھا ہے۔ ان کی غزل کی زمینیں تازہ اور شگفتہ ہیں۔ غیر مردّف غزلوں کی تعداد نہیں کے برابر ہے، مطلع کے بغیر غزل کہنا انھیں پسند نہیں وہ قافیے کی برجستگی کا پورا خیال رکھتے ہیں اور غیر ضروری ابہام ان کا شیوہ نہیں۔ ان کی ردیفیں اسما پر نہیں افعال پر مشتمل ہوتی ہیں اور ردیف و قافیے کی معنوی اور موسیقیاتی ہم آہنگی برقرار رہتی ہے۔
نئے غزل گو شعرا نے اوزان کے تجربے پر کم اور بحر کی روانی پر زیادہ دھیان دیا ہے اور اُن کے عروضی آہنگ کا حجم پوری طرح فکر کی تاثیر سے مطابقت رکھتا ہے۔ چنانچہ جدید تر غزل ایک غنائی صنف ہونے کا پورا ثبوت دیتی ہے۔ جہاں تک اسعؔد کا تعلق ہے، ان کے کلام میں دو بحروں کا استعمال کثرت سے ہوا ہے ایک بحر مجتث مخبون اور دوسری بحر متدارک، مثمن مقطوع مخبون مضاعف۔ ان دونوں بحروں سے اسعؔد کے بنیادی شعری آہنگ کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ اسعد بدایونی یا جدید تر غزل کے بارے میں یہ مطالعہ مکمّل نہیں۔ یہاں ان میں سے بعض بنیادی عوامل کی جانب مختصر اشارے کیے گئے ہیں۔ ان بنیادی عوامل سے یہ ظاہر ہو جاتا ہے کہ نئی نسل کی شاعری فی الحال غزل کی شاعری ہے۔
جدید تر غزل ترقی پسند یا جدیدیت پسند غزل کی توسیع نہیں بلکہ اس کی اپنی پہچان اور مسائل ہیں۔ یہ غزل جماعت کی طرف متوجہ ہے لیکن خطابت اور نظریاتی جبر سے اس کا کوئی واسطہ نہیں۔ یہ غزل ذات سے مخاطب ہے لیکن خود کلامی، فرار، ماورائیت اور ابہام سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔ یہ تجربہ پسندی کی نہیں فنی تاثیر کی متقاضی ہے اور اس کی ایک بڑی پہچان یہ ہے کہ اس میں سماجی اور ادبی تہذیب کا احیا ہوا ہے۔ اسعد کا کلام جیسا بھی ہے اس کی سب سے بڑی اہمیت یہ ہے کہ اس کے ذریعے نئی نسل کے تخلیقی مزاج کی بھرپور نمائندگی ہوئی ہے اور یہ کم سعادت نہیں۔

○○

موسم زرد گلابوں کا

— شاہد میر

بانجھ ریت کے طویل و عریض صحرا میں دھوپ کے بے شجر جنگلوں سے گزرتے ہوئے کہیں کوئی ہرا ابھرا پیڑ نظر آجائے تو سبز لمحوں کو گھونٹ گھونٹ پینے سے صبر نہیں آتا۔ شاہد میر کی شاعری جب ریڈیو پر، مشاعروں میں یا کسی دوست کی زبانی سننے کو ملتی تھی تو جی چاہتا تھا کہ یہ سبز جرعے کہیں کسی بڑی سی صراحی میں ایک ساتھ اور بہت سارے پینے کو مل جائیں تو پیاس کی شدّت کچھ کم ہو۔ گزشتہ دِنوں یہ دعا قبول ہوئی اور ان کا پہلا مجموعہ کلام "موسم زرد گلابوں کا" باصرہ نواز ہوا۔ اس مجموعے میں پہلی تخلیق کا پہلا ہی شعر ان کے فن کے بارے میں میرے تجسّس کی عکاسی کرتا ہوا نظر آیا:

دریا برف جزیرے پربت مہرو ماہ واختر تیرے
بیچ میں پیاسی آنکھیں میری چاروں جانب منظر تیرے

حمد کے اس شعر کے پہلے مصرعے میں مستعمل الفاظ کو اگر علامت کے طور پر ان کی غزلوں میں تلاش کیا جائے تو یہ علامتیں پورے مجموعے میں جگہ جگہ بڑے سلیقہ، تہہ داری اور خوبصورتی کے ساتھ جلوہ گر ہوتی ہیں اور انھی علامتوں سے اُبھرتے ہیں ان کے فن اور شخصیت کے سینکڑوں رنگ سینکڑوں مناظر کہیں کسی باشعور نوجوان کی طرح اپنے اردگرد کے سیاسی اور سماجی ماحول پر کڑھتا ہوا، طنز کرتا ہوا لہجہ، کہیں بہت ہی حسین اور بولتے ہوئے Land scapes کہیں کسی بزرگ کی طرح تجربات اور مشاہدات کا نچوڑ تو کہیں کسی الھڑ دوشیزہ کی طرح دریا کے پانی میں پیر ڈال کر لہروں کے لمس سے لطف اندوز ہوتا ہوا تغزل ...... سینکڑوں مناظر سینکڑوں رنگ، پھر بھی مربوط اور مبسوط۔

ان تمام منظروں اور رنگوں میں ان کی شاعری کا جو رنگ نمایاں طور پر اُبھر کر سامنے آتا ہے وہ ہے نرم و نازک کیفیات اور احساسات کا رنگ۔ جدید غزل سے بے کیفی، پتھریلا

پن اور لاسمتیت جیسے عناصر ختم ہوتے جا رہے ہیں، ”موسم زرد گلابوں کا“ اس بات کا ثبوت ہے۔ شاہد میر کی غزلیں، جدید فکر کی غزلیں ہوتے ہوئے بھی کلاسیکی رچاؤ سے یکسر مبرا نہیں ہیں، اور شاید اسی ہم آہنگی نے اُن کی غزلوں کو مترنم مؤثر اور دل نشین بنا دیا ہے۔ کلاسیکیت سے ان کا رشتہ غزل کی لفظیات سے بھی استوار ہے اور تہہ داری اور موسیقیت کے عناصر سے بھی۔ اُن کے یہاں از فرشِ زمیں تا بامِ فلک، مدام خانۂ مژگاں، خزاں رسیدہ شجر، تنگنائے سبز، خوش فہمیوں کے تلخ مفاہیم، شیر و شکر، خزاں بخت جنگل، درونِ جسم تلاطم اور اسی طرح کی دوسری خوبصورت تراکیب کی تشکیل سے پرانے الفاظ کے ذریعہ جدید طرز کی لفظی بندشیں وضع کی گئی ہیں جو مفاہیم کو گہرائی اور وسعت کے ساتھ ساتھ خوبصورتی بھی عطا کرتی ہیں:

سورج میں تمھاری تابانی، شمعوں میں تمھاری روشنیاں
از فرشِ زمیں تا بامِ فلک ہر چیز پہ طاری روشنیاں

معمور روشنی سے تہہِ آستین تھی پگھلا مدام خانۂ مژگاں میں آفتاب

سمجھا تھا جس کو شیر و شکر، نیم دے گیا خوش فہمیوں کے تلخ مفاہیم دے گیا

درونِ جسم تلاطم یہ آج کیسا ہے ہماری روح کا دریا تو ہو چکا پایاب

ان مثالوں کا یہ مقصد نہیں ہے کہ انھوں نے صرف پُرانے الفاظ اور تلازمات سے ہی مطلب رکھا ہے۔ ان کے یہاں نئے لسانی رجحانات کی رو بھی موجود ہے۔ اور وہ غزل کے لیے نسبتاً نئے الفاظ کو بھی اس سجتا کے ساتھ اپناتے ہیں:

لڑکی جو دیکھنے میں بڑی ہی متین تھی اخبار میں وہ آج بناتی ہے کارٹون

جو میری شاعری کو نئے تھیم دے گیا گوشہ تھا اک قدیم شکستہ مکان کا

شکستہ حال تھا یہ کینواس کیا کرتا ہوا نہ دل پہ ترا انعکاس کیا کرتا

نئے الفاظ کے استعمال پر میں یہاں ایک بات ضرور کہنا چاہوں گا۔ ہمارے شعرا اکثر انگریزی الفاظ کو غزل میں استعمال کر کے ”نئے الفاظ“ کی فہرست کو مکمل سمجھ لیتے ہیں۔ حالانکہ

جس تیزی سے انگریزی الفاظ ہماری زبان کا حصہ بنتے جا رہے ہیں، اسی تیزی اور کثرت سے دوسری زبانوں مثلاً ہندی اور علاقائی زبانوں کے الفاظ بھی ہماری لسانی تہذیب کا حصہ بنتے جا رہے ہیں۔ ان کے یہاں نہ صرف انگریزی الفاظ کا خوبصورت استعمال ہوا ہے، بلکہ دوسری زبانوں کے الفاظ بھی انھوں نے خوش اسلوبی کے ساتھ استعمال کیے ہیں اور یہ ایک نیک شگون ہے۔ رام، نگر، راجدھانی، دشاؤں، بھور اور سرگم جیسے الفاظ گو ان کی شاعری کا مستقل مزاج نہیں ہیں لیکن اس طرف انھوں نے شعوری یا غیر شعوری طور پر دھیان ضرور دیا ہے:

نطق و لب پر سدا حکمرانی رہی — وہ مرے جسم کی راجدھانی میں تھے

لکھا گیا تھا جو کل ملکیت میں سورج کی — اب اس نگر پہ اندھیروں کا راج کیسا ہے

ہر سنگِ رہ گزار کو ہونا ہے سُرخ رو — کرنے چلے ہیں لوگ تعیّن دشاؤں کا

پانی سے سلامت جب تیراک نکل آئے — گمبھیر سمندر کی پیشانی پہ بل آئے

اس کے علاوہ ان کا اسلوب بھی جدیدیت اور کلاسیکیت کا ملا جلا اسلوب ہے کہیں کہیں وہ ٹھیٹھ روایتی غزل کے لہجے میں مخاطب ہوتے ہیں تو کہیں ایک دم جدید پیرایۂ اظہار اپناتے ہیں لیکن جن اشعار میں ان دونوں اسالیب کی آمیزش سے وہ ایک تیسرا اور انفرادی اسلوب تلاش کر لیتے ہیں وہاں وہ انتہائی کامیابی کے ساتھ اس پل صراط سے گزر جاتے ہیں اور اس طرح کے اشعار ان کے کلام میں کثرت سے موجود ہیں۔ مثال کے طور پر یہ اشعار ملاحظہ فرمائیے:

دامن خزاں سے ہم نے چھڑا تو لیا مگر — پتوں کے ٹوٹنے کی صدا ساتھ ہو گئی

بہت اندھیرا ہے گھر میں کوئی چراغ رکھو — دھڑک رہا ہے جہاں دل وہاں دماغ رکھو

مسکراتا پھر رہا ہے دیکھنا وہ شام تک — شہر کی ساری اُداسی اپنے گھر لے جائے گا

ابر اُترے تو کہیں دھوپ کا منظر اُترا — اپنے گھر میں وہی برفیلا دسمبر اُترا

خوابوں کی انجمن میں ہر اک شے حسین تھی — جاگے تو اپنے پاؤں کے نیچے زمین تھی

یہاں ان کے اسلوب اور شعری لفظیات کے تعلق سے ایک بات اور کہنا چاہوں گا کہ ان کے کچھ اشعار کو پڑھ کر یہ شک ہو سکتا ہے کہ وہ ناصر کاظمی سے بہت زیادہ متاثر ہیں۔ لیکن صرف مناظرِ فطرت اور انتہائی حسین Landscapes کی پیکر تراشی کے باوصف یہ الزام اُن پر عائد نہیں کیا جاسکتا۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ان کا یہ وصف ان کی شعری کاوش کے سبب ہی نہیں بلکہ شخصی پس منظر کے سبب بھی ان کا اپنا اور انفرادی ہے۔ وہ حساس اور فطری شاعر ہیں۔ لہٰذا Nature سے دور کس طرح رہ سکتے ہیں۔ پھر نہ صرف ان کی تعلیم بلکہ ان کا پیشہ بھی انھیں Nature کے بہت قریب رکھتا ہے اور سب سے اہم بات یہ ہے کہ فطرت تک ان کی رسائی اور زاویۂ نگاہ یا Approach ناصر کاظمی سے یکسر مختلف ہے۔ ثبوت کے طور پر ان کے یہ اشعار دیکھیے:

ہوئے ہیں سرنگوں سارے ہرے پرچم درختوں پر
ہوا شاید رہی ہے دیر تک برہم درختوں پر

شبنم کے اشک سبزہ و گل پر بکھر گئے ۔۔۔ بھیگا ہوا ہے صبح کا اخبار جابجا

یہ منظر ڈوبتے سورج کا آکر مجھ سے کہتا ہے
میں تیری ذات کا اک انگ ہوں منظوم کر مجھ کو

سایہ فگن سروں پہ صنوبر دعاؤں کا ۔۔۔ جوڑا ہے اپنی دھن میں مگن فاختاؤں کا

جیسا کہ میں پہلے بھی عرض کر چکا ہوں، ان کی شاعری کا جو رنگ نمایاں طور پر اُبھر کر سامنے آتا ہے وہ ہے نرم و نازک کیفیات اور احساسات کا رنگ۔ اس رنگ میں جہاں بھرپور تغزل اور جمالیاتی عناصر غالب ہیں وہیں نفسیاتی اور انبساطی قنوطیت کے ساتھ ساتھ سائیکلوجی بھی کار فرما ہے۔ یہ ایک شعر بڑی بڑی سائیکلو جیکل تھیوریز پر بھاری ہے:

اوّل اوّل آئینہ اس کو دیا ۔۔۔ سامنے پھر اس کے ہم ہونے لگے

یا

جب تلک میری نگاہوں سے کوئی رشتہ نہ تھا
اپنا چہرہ اس قدر اس کو بھلا لگتا نہ تھا

عشق و محبت کے متغزل لمحے بھی انھیں خوب میسر آئے ہیں۔

وشنی سی کر گئی قربت کسی کے جسم کی
روح میں کھلتا ہوا مشرق کا دروازہ لگا

نطق و لب پر سدا حکمرانی رہی
وہ مرے جسم کی راجدھانی میں تھے

ملن کی ساعتیں نزدیک آئیں
منڈیروں پر کبوتر بولتا ہے

ور جنھیں میں نے "انبساطی قنوطیت" کا نام دیا ہے وہ کیفیات بھی ملاحظہ فرمائیں:

ہے شام، چلی آتی ہیں دل میں تری یادیں
طاؤس بسیرے کی طرف لوٹ رہے ہیں

میں جو بھولے سے مسکراتا ہوں
کوئی روتا ہے پھوٹ کر مجھ میں

میں اپنی گمشدگی پر کبھی تو ناز کروں
جہاں شناس کسی دن مرے مکان پہ آ

لیکن وہ ہر وقت تغزّل میں ہی نہیں کھوئے رہتے، وہ جب انسانی صورتِ حال کا جائزہ لیتے ہیں تو اس کی پستی کا بھی انھیں شدّت سے احساس ہوتا ہے۔ سماجی الجھنیں، انحطاط پذیر معاشرہ اُجڑتے گاؤں بے حس ہوتے شہر اور تیزی سے منسوخ ہوتی ہوئی اخلاقی قدریں، کبھی ان کے لہجے میں تلخی بھر دیتے ہیں اور کبھی تیکھا طنز:

شکستہ حال اشک ریز دل فگار آدمی
ملاحظہ ہو یہ خدا کا شاہکار آدمی

غم ساتھ ہیں سب کے دنیا میں
ہر دانہ بھاڑ میں بھنتا ہے

شہر میں ایسی گھنی تاریک شب ہے غور کیجے
ایک سورج سے کہاں تک صبح کی تکمیل ہوگی

ہمیں تو خشک ٹہنی توڑ کر بھی درد ہوتا ہے
چلا دیتے ہیں آری لوگ کیسے نم درختوں پر

ٹھکرایا تھا کل پھولوں کو
اب سوکھے پتے چنتا ہے

عصری آگہی کے اس سفر میں انھیں جو مشاہدے اور تجربے ہوتے ہیں وہ انھیں اس قدر توڑ دیتے ہیں کہ وہ واپس اس دنیا میں لوٹ جانا چاہتے ہیں جہاں معصوم شرارتوں اور

بے فکری کے لمحات میں انھیں کوئی فکر، کوئی الجھن نہ پکارے:

آنکھوں کو ہے پھر آرزو وہ دورِ گم گشتہ ملے
ننھی سی اک گڑیا ملے چھوٹا سا اک بستہ ملے
سب کھڑکیاں در کھول کر بے فکر سونا رات بھر
وہ شخص مالا مال ہے جس کو یہ سرمایہ ملے

اس تمام تجزیے کے بعد آخر میں ان کی شاعری کی ایک بڑی خوبی کا ذکر کرنا چاہوں گا جو حالانکہ اسلوبیات سے تعلق رکھتی ہے اور اسی ذیل میں پہلے آجانی چاہیے تھی لیکن اسے میں نے آخر کے لیے اس لیے بچا کر رکھ لیا، کیونکہ ان کی شاعری کا یہی وصف انھیں اپنے سینکڑوں ہمعصر بلکہ بڑے شعرا میں بھی ممتاز مقام کا حامل بناتا ہے۔ مجھے اپنے شوق اور مطالعے کے بطور یا تبصروں کے لیے اکثر نئے پرانے شعرا کے مجموعے پڑھنے کو ملتے ہیں لیکن ان میں سے زیادہ تر کو پڑھ کر یہی لگتا ہے کہ جیسے شاعر ایک بہت بڑے اسٹیج پر کھڑا ہے، بیچ میں ہزاروں کا مجمع بیٹھا ہے اور میں سب سے پیچھے بیٹھا شاعر کی شخصیت اور کلام کو لاکھ دیکھنا اور پرکھنا چاہتا ہوں لیکن وہ ہزاروں کا مجمع جو مبہم استعاروں، بھونڈی تشبیہوں، تجریدی ترکیبوں اور اول جلول قسم کے تجربوں پر مبنی ہے، مجھے اس شاعر کی شخصیت اور کلام کی تہہ تک پہنچنے ہی نہیں دیتا۔ اس کے برعکس شاہد میر کی شاعری کسی دوست کی طرح کاندھے پر ہاتھ رکھ کر دھیمے اور شائستہ لہجے میں کبھی سنجیدگی کے ساتھ اور کبھی معصوم شرارتوں کے انداز میں بات کرتی ہوئی نظر آئی اور میں اُمید کرتا ہوں کہ اپنے آئندہ دوسرے شعری مجموعے تک بھی وہ اسی طرح دوست کی مانند اپنے قاری کے کاندھے پر ہاتھ رکھ کر بات کرتے ہوئے نظر آئیں گے۔

(مطبوعہ سہ ماہی ''انتخاب'' ٹونک بابت جنوری تا مارچ ۱۹۸۶ء)

OO

آزادی کے بعد راجستھان میں دوہا نگاری

دوہا ہندوستانی شاعری کو اُس عہد کی دین ہے جس عہد میں اُردو اپنی تشکیل کے بتدائی مراحل سے گزر رہی تھی یعنی پراکرتوں کے بکھراؤ اور اَپ بھرنشوں کے ظہور کا عہد۔ چونکہ سنسکرت میں دوہے کا تصوّر موجود نہیں تھا اور اَپ بھرنش کے ابتدائی شاعروں کے یہاں دوہا کسی نہ کسی صورت میں مل جاتا ہے۔ چنانچہ یہ قیاس غلط نہیں کہ دوہا اَپ بھرنشوں کے ساتھ ہی نموپذیر ہوا۔ لسانی مورخوں نے اَپ بھرنش بولیوں کا آغاز ۵۰۰ء سے ۷۰۰ء کے درمیانی زمانے میں تسلیم کیا ہے۔ اور ایک روایت کے مطابق دوہوں کا پہلا مجموعہ ۷۶۹ء میں ''سر ہیا'' کوی کا ''دوہا کوش'' کے نام سے منظرِ عام پر آیا۔ ان تمام شواہد کی بناپر دوہے کو چھٹی یا ساتویں صدی عیسویں کی ایجاد کہا جاسکتا ہے۔ جغرافیائی اعتبار سے چھٹی اور ساتویں دہائی میں راجستھان سے لے کر بنگال تک شورسینی اَپ بھرنش کا دور دورہ تھا۔ مسعود حسین خاں کے لفظوں میں شورسینی اَپ بھرنش اس وقت شمالی ہند کی ''لنگو افرنیکا'' کی حیثیت رکھتی تھی اور ۸۰۰ء تک یہ پورے شمالی ہند کی ادبی زبان بن چکی تھی۔ تاریخی اعتبار سے دیکھا جائے تو شورسینی اَپ بھرنش کی ترویج راجپوتوں کے سیاسی اقتدار کی مرہونِ منت تھی۔ ۸۰۰ء سے ۱۰۰۰ء تک راجپوت تقریباً پورے شمالی ہند پر قابض رہے اور دار الخلافہ قنوج سے اپنی سیاسی اور تہذیبی حکومت چلاتے رہے۔ اسی عہد میں شورسینی اَپ بھرنش کی اُن شاخوں نے اپنی شکل واضح کی جنھیں ہم برج، کھڑی بولی اور راجستھانی کے نام سے جانتے ہیں، چنانچہ دوہے کی ترویج وترقی میں راجستھانی زبان اور راجپوتوں کے سیاسی اور تہذیبی اثرات کا حصہ روزِ اوّل سے ہی رہا ہے۔

۱۰۰۰ء کے آس پاس راجپوتوں کی طاقت کم ہونے لگی اور وہ راجپوتانہ کے علاقے تک محدود ہونے لگے تو ڈنگل کی روایت قائم ہوئی اور دوبارا جستھان کی بنیادی شعری

صنف کے طور پر اُبھرا۔ ڈنگل کی قدیم شاعری اور مانڈ وغیرہ میں دوہے کی اہمیت ہر عہد میں قائم رہی۔ "پرتھوی راج راسا" سے اس کا بیّن ثبوت فراہم ہوتا ہے۔ اور بھکتی تحریک کے آغاز نے تو جیسے دوہے کو آناً فاناً میں عوام کی پسندیدہ صنف بنا دیا۔ راجستھان کو یہ شرف حاصل ہے کہ اسی سرزمین پر قدیم ہندوی یا موجودہ اُردو، ہندی کے دوہوں کو اخلاق و معرفت کی تعلیم کے لیے سب سے پہلے حضرت حمید الدین ناگوریؒ نے استعمال کیا۔ ان کے بعد حضرت امیر خسروؒ اور دیگر صوفیوں، بھگتوں نے دوہے کو خاطر خواہ ترقی دی۔

راجستھان کے قدیم دوہا نگاروں میں ڈھولا مارو، اور راجیا کو خاصی شہرت ملی اور راجستھانی زبان کے شاعروں نے ویر رَس کے ساتھ بھکتی رَس کے دوہوں میں بھی دلچسپی لی۔ اس کے بعد شرنگار رَس اور دوسرے موضوعات پر بھی طبع آزمائی کی گئی لیکن اخلاق و معرفت کے موضوعات کو بہر حال اوّلیت حاصل رہی۔ اور یہ سلسلہ آج تک جاری ہے۔

اس پورے پس منظر میں راجستھان سے متعلق اُردو کے موجودہ دوہا گو شعرا کا فنّی جائزہ لیا جائے تو بعض سوالات از خود تجسّس کا موجب بنتے ہیں۔ مثلاً:

(الف) کیا اُردو میں راجستھان سے متعلق دوہا نگار اسی روایت کے امین ہیں جو ڈھولا مارو، میرا اور راجیا وغیرہ کی روایت رہی ہے؟

(ب) کیا اُردو اور راجستھانی کے سنگم سے ان دوہا نگاروں نے دوہے کی کوئی تیسری جہت روشن کی ہے؟

(ج) کیا موجودہ مسائل کے تناظر میں راجستھان کے اُردو دوہے فکر کا کوئی تازہ منظر پیش کرتے ہیں؟

(د) راجستھان میں دوہا نگاری کا فن دیگر مقامات سے کتنا اور کس طرح مختلف یا مماثل ہے؟

ان تمام سوالات کو ذہن میں رکھ کر راجستھان میں اُردو دوہا نگاری کا جائزہ لیا جائے تو یہ جان کر خوشی ہوتی ہے کہ یہاں اس صنف کا خاطر خواہ ارتقا ہوا ہے۔ ایک طرف ہیئت اور بعض بنیادی عناصر کے تعلّق سے راجستھان کا اردو دوہا قدیم روایات کا امین ہے تو دوسری جانب لسانی، اسلوبیاتی اور موضوعاتی تجربہ پسندی بھی قابلِ لحاظ حد تک دیکھنے میں آتی ہے۔ اپنے دوہوں میں نئے، اسلوبیاتی پیرایوں اور عصری حسیّت کو سمونے کی شعوری کوشش راجستھانی دوہا نگاروں کا طرّہ امتیاز ہے۔

چونکہ دوہا بھکتی تحریک کے دوران عروج پر پہنچا چنانچہ اخلاق و معرفت اس کا

پسندیدہ موضوع رہا۔ اسی طرح دو آبے کے اطراف میں جنم لینے کے باعث دوہے سے ایک مخصوص قسم کا لہجہ بھی وابستہ ہو گیا جو پوربی، برج اور کھڑی بولی کے اشتراک سے وجود میں آیا۔ راجستھان کے اُردو شعرا کے دوہوں میں بھی یہ روایتی لہجہ اور موضوعات پوری تخلیقی توانائی کے ساتھ موجود ہیں۔ لیکن جو خصوصیات ان شعرا کو ایک الگ پہچان کا حامل بناتی ہیں وہ زبان و بیان اور موضوعات کے نئے پن اور دوہے کی بعض مستحکم روایتوں سے گریز پر مشتمل ہیں۔

جیسا کہ مذکور ہوا دوہے کے چند گنے چنے موضوعات سے ہی دوہے کا روایتی مزاج متعین ہوا ہے۔ لیکن راجستھان کے دوہا نگاروں نے روایت سے ہٹ کر دوہے کو نسبتاً زیادہ وسیع فضا مہیا کی ہے۔ مثلاً:

ناؤ مری وہ اُلٹ گیا بیچ ندی کی دھار　　اور یہ مجھ سے کہہ گیا سو کھا اُتروں پار

—— مخمور سعیدی

گوبر سے گھر لیپ کر گوری ہوئی اُداس　　دوہرائے گا کون کل آنگن کا اتہاس

—— شین کاف نظام

کلمہ، جرأت عزم، وفا، صبر و رضا بالعین　　جس کے لہو سے زندہ ہیں اس کا نام حسینؑ

—— ظفر غوری

ایک نجیلی بیل کو دیا ہوا نے چھیڑ　　گہری سوچ میں پڑ گئے پتا سر یکھے پیڑ

—— شاہد میر

اُدھر بھبھکتی بھٹیاں ادھر کھیت کھلیان　　ان دونوں کے بیچ میں گم صم کھڑا کسان

—— مجاز جے پوری

موضوعاتی سطح پر راجستھان کے دوہا نگاروں کا مزاج رومانیت سے متاثر ہے۔ یہ غالباً اس لیے ہے کہ بیشتر دوہا نگار غزل کے منجھے ہوئے فنکار ہیں اور غیر غزلیہ اصناف بالخصوص دوہا ان کے اظہار کا مرکزی وسیلہ نہیں ہے۔ حالانکہ دوہے کی صنفی خصوصیات غزل کے شعر خاص طور پر مطلع سے کافی مماثلت رکھتی ہیں اور بعض شعرا نے ''دوہا غزل'' کے نام سے اس طرح کے تجربات کیے بھی ہیں لیکن اُردو غزل اور ''دوہا غزل'' میں بنیادی فرق اوزان کا تنوع، ردیف کی جھنکار اور تہذیبی عناصر کا فرق ہے۔ چنانچہ دوہا غزل کو سندِ قبولیت حاصل نہیں ہو سکی۔ اس کے باوجود دوہے میں غزل کے مضامین خاص طور پر ہجر یادِ رہ سے متعلق

احساسات کا اظہار ہمیشہ سے ہوتا رہا ہے۔ راجستھان کے دوہا نگاروں نے ہجر کے ساتھ وصال اور شرنگار بلکہ جنسی معاملات کو بھی برتنے سے دریغ نہیں کیا ہے۔ مثال کے لیے:

آج اچانک راہ میں اس سے ہوئی یوں بات ۔۔۔ پیاسے ریگستان پر جیسے ہو برسات
—— میکش اجمیری

آنکھوں میں راحت بسی اور دل میں انوراگ ۔۔۔ گوری سپنے دیکھتی رات رات بھر جاگ
—— گھنشیام نور

رس برسائے چونری رنگ چوائے دیہہ ۔۔۔ روپ بہائے جوبنا جب جب برسے مینہہ
—— مجاز جے پوری

ہلکی ہلکی چاندنی، بھیگی بھیگی رات ۔۔۔ گانْو کی گوری کرے کس سے من کی بات
—— اے۔ ڈی۔ راہی

سجنی بیٹھی سوچ میں رہ رہ آئے دھیان ۔۔۔ ساجن آئیں تب ملے املی کا پکوان
—— نذیر فتح پوری

دوہے کے جدید رجحانات میں عصری حسیت کی شمولیت بنیادی طریقۂ کار کی حیثیت سے سامنے آئی ہے۔ حالانکہ بیشتر دوہا نگاروں نے مذہبی فسادات، جنگ و جدال، عدم مساوات، دہشت پسندی اور ایسے ہی دیگر عصری مسائل پر براہِ راست اور خطابت کے انداز میں اظہارِ خیال کیا ہے لیکن بعض دوہوں میں تخلیقی روشنی اور فنکارانہ تاثیر بھی موجود ہے۔ راجستھانی عصری دوہوں میں حب الوطنی، ہجرت اور مذہبی رواداری کے موضوعات کثرت سے ملتے ہیں اور کوئی بھی ایسا دوہا نگار نہیں جس نے ان موضوعات پر طبع آزمائی نہ کی ہو۔ لیکن بیشتر دوہے رسمی انداز لیے ہوئے ہیں۔ البتہ بعض دوہے متاثر بھی کرتے ہیں۔

موضوعات کے تنوع کے علاوہ اسلوب کا تنوع بھی جدید دوہوں کی پہچان ہے۔ یہ تنوع اسلوب کے تقریباً سبھی عناصر مثلاً زبان، لہجہ، لفظیات اور بیان وغیرہ میں دیکھا جا سکتا ہے۔ دوہے کی روایت میں کھڑی بولی، برج، پوربی اور راجستھانی زبانوں کا لہجہ حاوی رہا ہے لیکن جدید دوہوں میں زبان کی سطح پر تین قسم کے رویے پائے جاتے ہیں۔ پہلا رویہ دوہے کی روایت کو برقرار رکھنے کا رویہ ہے۔ راجستھان میں یہ رویہ پی۔ کے۔ شری واستو مجاز اور شین کاف نظام کے دوہوں میں موجود ہے۔ دوسرا اور غالب رویہ دوہے کی لسانی روایت کو اُردو کی روایت سے ہم آہنگ کرنے کا ہے۔ راجستھان کے بیشتر شعرا کے دوہے اسی ملی جلی زبان کے حامل ہیں۔ ان میں زیادہ تر دوہوں کی زبان دوہے روایت سے قریب ہے

لیکن اِکّادُکّا فارسی، عربی، ترکی یا انگریزی الفاظ کی شمولیت کے باعث لسانی تازگی بھی نظر آتی ہے۔ دراصل یہی لسانی رویّہ اُردو دوہوں کو "غیر اُردو" دوہوں سے متمائز کرتا ہے۔

دوہے کی زبان کا تیسرا عصری رجحان فارسی آمیز زبان اور فارسی طرز کی تراکیب سے تعبیر ہے۔ یہ دوہے کے لیے بالکل الگ طرح کا لسانی ڈھانچہ فراہم کرتا ہے اور دوہے کے مزاج سے یکسر مختلف ہونے کے باوجود تیزی سے رائج ہو رہا ہے۔ دوہے میں فارسی آمیز زبان غزل کے واضح اثرات کی مظہر ہے اور مخمور سعیدی، ظفر غوری، فراز حامدی، میکش اجمیری، قیصر کمالی اور مختار ٹونکی وغیرہ کے دوہوں میں یہ اثرات کسی قدر واضح ہیں۔

بیان کی سطح پر راجستھان کے دوہا نگاروں نے روایت کے ساتھ جدّت کو بھی فطری انداز میں برتا ہے۔ بعض شعرا کی تلمیحات اسلامی تاریخ و تہذیب سے ماخوذ ہیں۔ چند حضرات نے جدیدیت سے مستعار لفظیات کا استعمال کیا ہے۔ اور کچھ دوہوں میں پیکر تراشی کی خوبصورت مثالیں نظر آتی ہیں۔ دوہوں میں تلازمات کی یہ جدّت ایک طرف تازگی کا باعث ہے تو دوسری جانب مستحکم روایتوں کے تناظر میں دورِ حاضر کی دوہا نگاری کا جواز بھی فراہم کرتی ہے اس طرح کی چند مثالیں دیکھیے:

(الف) اسلامی تلمیحات:

جن کے پر کھے کھلا گئے انگاروں میں باغ   روشن ہر رُت کال میں ان کا لہو چراغ

—— ظفر غوری

اونچی بُرجیں ڈھا گئی قطروں کی اک موج   چڑیوں کے کنکر کہاں کہاں فیل کی فوج

—— ظفر غوری

کرنیں بھالے ہو گئیں سورج بنا یزید   ایک تناور پیڑ کی کونپل ہوئی شہید

—— شاہد میر

سات سمندر، بھوگ کے لیتے بھینٹ و چتر   یوسف پہنچیں جیل میں تب بچتا ہے مصر

—— ارشد عبدالحمید

کالی کملی گر بنے بادبان مستول   پار کرے بھو ساگرا، عاصی اور مجہول

—— مختار ٹونکی

(ب) فارسی تراکیب:

رات امیرِ شہر کی مخمل اور سنجاب   اوڑھ کے ہم بھی سو گئے جھوٹے سچے خواب

—— مخمور سعیدی

عصرِ حاضر رچ رہا کیسے کیسے روپ　　صحرا صحرا چھانو ہے گلشن گلشن دھوپ
قیصر کمالی

(ج) جدیدیت پسند تلازملات:
پتھر پتھر آگ لگی دریا دریا پیاس　　آگ اور پیاس نے کر دیا سارا شہر اُداس
—ظہیر آتش

گم صم رہتے کھڑکیاں بام و در مسمار　　باشندے اس شہر کے ہیں ذہنی بیمار
—فاروق انجینئر

(د) پیکر تراشی:
چلتے چلتے بھر آئی پروائی کی سانس　　ساون کی ہر بوند ہے دل میں جلتی بھانس
—ظفر غوری

آئینے کی سطح پر اشکوں کی سوغات　　پانی میں ہونے لگی تاروں کی برسات
—فراز حامدی

سارے سپنے لکڑیاں سب آشائیں گھاس　　سچے شبدوں میں لکھو جیون کا اتہاس
—نذیر فتح پوری

ساون آتے ہی بڑھے آوازوں کا زور　　خوشبو چیخے ڈال پر رنگ مچائیں شور
—ارشد عبدالحمید

راجستھان میں اردو کی معاصر دوہا نگاری کا ایک اور انفرادی پہلو اس کی راجستھانی مٹی سے اُبھرنے والی خوشبو کو انگیز کرنے کی شعوری اور لاشعوری کوشش ہے۔ راجستھان کے دوہا نگاروں نے کہیں راجستھانی زبان کے حوالے سے کہیں راجستھانی تہذیب و تمدن کے وسیلے سے اور کہیں راجستھان کی تاریخ کے تلمیحی اشاروں سے ایک جغرافیائی اور فکری تشخص قائم کیا ہے۔ اپنے وطن اور اپنی تہذیب و تاریخ سے تخلیقی رشتہ استوار رکھنا ایک فطری عمل ہے جس کا انعکاس راجستھان کے دوہوں میں پورے رچاؤ کے ساتھ ہوا ہے:

(الف) راجستھانی زبان کے الفاظ:
پت جھڑ کی رت آگئی چھو آپنے دیس　　چہرہ پیلا پڑ گیا دھولے ہوگئے کیس
—شین کاف نظام

ریل کی سیٹی نے کیے سب کے بہرے کان　　جانے کس کو ٹیرتی الگوجے کی تان
—مجاز جے پوری

"کرجا" یہ تو ہی بتا پیا گئے کس اور برکھا گھر گھر آگئی ناچن لاگے مور
ایم۔اے۔غفار راز

(ب) راجستھانی تہذیب و تمدن:

گوبر سے گھر لیپ کر گوری ہوئی اُداس دُہرائے کا کون کل آنگن کا اتہاس
—— شین کاف نظام

نازک ہاتھوں کی کلا کاڑھتی من کے گیت راجستھانی اوڑھنی رنگوں کا سنگیت
—— ارشد عبدالحمید

(ج) راجستھانی تلمیحات:

کشٹ اُٹھائیں رات دن پھر بھی چھوڑیں چھاپ جیون اک میواڑ ہے، ہم رانا پرتاپ
—— شاہد میر

روپ اگر ہو دیکھنا دیکھو ان کی اور یہ میرا مہران گڑھ یہ میرا منڈور
—— راز جودھپوری

راجستھان کی معاصر دوہانگاری کے بارے میں اب تک جو کچھ عرض کیا گیا اس سے ظاہر ہے کہ مجموعی طور پر دوہے کی ہمعصر شناخت تجربہ پسندی کی حاوی لے سے تعبیر ہے۔ یہ دوہے کی روایت سے گریز کا منظر ہے اور اس کے مختلف رنگوں کی چمک خوش آئندہ مستقبل کی طرف واضح اشارہ کرتی ہے۔لیکن اس سے یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ راجستھان میں دوہے کی روایت کا احترام نہیں ہورہا ہے اور صرف تجربہ پسندی ہی سب کچھ ہے۔ اس کے برعکس راجستھان میں دوہے کے روایتی عناصر کا حصہ تجرباتی رویّوں سے زیادہ ہے۔ یہاں مستحکم روایات کا ذکر محض اعادے اور تکرار کی کوفت سے بچنے کے لیے نہیں کیا گیا۔

فنکاروں کے انفرادی فنی اور فکری رُجحانات کا ذکر کیا جائے تو راجستھان کے تقریباً سبھی دوہانگار اپنی پہچان رکھتے ہیں۔ مثلاً مخمور سعیدی اپنی غزلوں اور نظموں کی طرح دوہے میں بھی لفظ کے رسمی یا کاروباری استعمال کے بجائے اسے شعری تفاعل کا حصہ بنا کر پیش کرتے ہیں۔ ان کے دوہوں میں اُردو کا شستہ محاورہ اور فارسی الفاظ و تراکیب بھی دیکھی جاسکتی ہیں۔ اس کے برعکس شین کاف۔ نظام کے دوہوں میں دوہے کی اصلی زبان استعمال ہوئی ہے۔ وہ مقامی حوالوں کے ذریعے دوہے کو اس کی ثقافتی جڑوں سے جوڑے رکھتے ہیں۔ فکری سطح پر ان کے یہاں زوال اور پت جھڑ کی علامتوں سے پیدا ہونے

والی کیفیات کے ذریعے زندگی کے غمگین پہلوؤں کی عکاسی موثر ڈھنگ سے ہوئی ہے۔

ظفر غوری کے دوہوں کی زبان غزل اور دوہے کی زبان کا ملا جلا روپ ہے۔ ان کے بعض دوہوں میں خالص فارسی اثرات کی جھلک ہے تو بعض میں رحیم اور کبیر کی زبان استعمال ہوئی ہے۔ فکری طور پر ان کے دوہوں میں سنجیدگی اور گہرائی ہے۔ عصری مسائل کی عکاسی بھی ظفر غوری کی پہچان ہے۔

شاہد میر دوہے کے خالق ہی نہیں دوہے کے پارکھ بھی ہیں۔ انھوں نے راجستھان کے معاصر دوہا نگاروں پر مبسوط مقدمے کے ساتھ منتخب دوہوں کا مجموعہ "دوہے راجستھان کے" ترتیب دیا ہے۔ شاہد میر کے دوہوں میں فطرت کے مناظر کی عکاسی ان کے اسلوب کا حصہ ہے۔ وہ دوہے کے لیے رواں اور موثر زبان کی تلاش کرتے ہیں۔ تاریخ اور تہذیب کے حوالے سے موجودہ عہد کے مسائل کا ادراک شاہد میر کے دوہوں کا بنیادی فکری میلان ہے۔

عقیل شاداب کی دوہا نگاری کسی قدر جدیدیت پسند رجحان سے متاثر ہے۔ وہ اپنے دوہوں میں ہر طرح کے الفاظ برتنے پر قادر ہیں اور اسی وجہ سے "کلاشنکوف" اور "ٹیچر جی" جیسے الفاظ ان کے یہاں مانوس شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ اس کے برعکس فراز حامدی کے دوہوں کی زبان نہایت صاف اور شستہ ہے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے فراز حامدی کے دوہے خالص "اردو دوہے" کہے جا سکتے ہیں۔ لیکن خوشتر مکرانوی کے دوہوں میں ابہام کا عنصر غالب ہے جس کی وجہ سے بعض دوہے نہایت بلیغ بھی ہو جاتے ہیں لیکن بعض دوہوں کی معنوی پرتیں کھولنا دشوار ہوتا ہے۔

نذیر فتح پوری کے دوہوں کا مرکزی موضوع یکجہتی، مذہبی رواداری اور اخلاقیات ہے لیکن ان کے بعض دوہوں میں ذات اور فرد کے مسائل بھی زیرِ بحث آئے ہیں۔ نذیر کے دوہوں کا مزاج روایت اور جدت کے امتزاج سے متعین ہوتا ہے۔

اعجاز تابش اور اے۔ ڈی راہی کے دوہوں میں دیہات کے مناظر خوبصورتی کے ساتھ پیش کیے گئے ہیں۔ راہی کے یہاں شر نگار اور ورہ کے تاثرات زیادہ ہیں اور تابش زندگی کی تلخ حقیقتوں سے زیادہ متاثر ہیں۔

پی۔ کے شریواستو مجاز جے پوری کے دوہوں میں دوآبہ کے اطراف کی لسانی اور تہذیبی جھلک دیکھنے کو ملتی ہے۔ ان کے یہاں شر نگار رس کے مختلف پیکر خوبصورتی کے ساتھ دوہے کا حصہ بنتے ہیں۔

فاروق انجینئر کے دوہوں میں مشینی عہد کی شہری زندگی کے مسائل شدتِ تاثیر کے ساتھ بیان ہوئے ہیں اور سعید منظر کے یہاں بھی عصری مسائل کی گونج سنی جا سکتی ہے۔ اسی طرح سعید روشن دنیا کی بے ثباتی کا المیہ سنجیدگی کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ ان تینوں حضرات کے یہ دوہے ملاحظہ کیجیے:

اپنے شہر کا ان دنوں ایسا ہوا وجود   چنگاری کی اوٹ میں رکھی ہے بارود

——فاروق انجینئر

لے کر وہ پھر آگئے وعدوں کا انبار   ہم کو بھی اچھا لگا سپنوں کا سنسار

——سعید منظر

تیز ہوا نے ہر لیا ان کا ہرا لباس   پیڑ جو ننگے ہو گئے یکسر ہوئے اُداس

——سعید روشن

ظہیر آتش کے یہاں حمد اور نعت کے دوہے فن اور فکر دونوں اعتبار سے متاثر کرتے ہیں۔ زندگی کے بنیادی مسائل بھی ان کے موضوعات میں شامل ہیں اور ان کے دوہوں کی زبان بھی رواں اور شستہ ہے۔ مثلاً:

نام تمھارا نور ہے بات تمھاری نور   تم ہو پیکر نور کے ذات تمھاری نور

——ظہیر آتش

راجستھان کی معاصر دوہا نگاری کے اس مطالعے سے واضح ہے کہ اس صوبے میں ایسے فنکاروں کی کمی نہیں جنھوں نے نہ صرف صوبائی بلکہ ملکی اور غیر ملکی سطح پر بھی لوگوں کو اپنی فنکاری کی طرف متوجہ کیا ہے۔ یہاں دوہا نگاری کا فن روایت کے استحکام کے ساتھ لسانی اور موضوعاتی تجربہ کاری سے بھی تعبیر ہے اور مقامی تاریخ و ثقافت کے عناصر سے بھی مربوط ہے۔ یہی وجہ ہے کہ راجستھان میں اُردو دوہوں کا معاصر منظر نامہ دیگر صوبوں کی نسبت زیادہ روشن اور دلآویز ہے۔

(مطبوعہ سہ ماہی ''نخلستان'' جے پور بابت دسمبر ۱۹۹۹ء)

○○

جنوبی راجستھان میں غزل کے پچاس سال

جنوبی راجستھان جغرافیائی، سیاسی، ثقافتی اور ادبی اعتبار سے ہندوستان کا ایک نہایت اہم خطۂ ارض ہے۔ رانا سانگا اور مہارانا پرتاپ سے کون واقف نہیں۔ بھیل قبیلے اور گاڑیا لوہاروں کی تمدنی اہمیت سے ہم بھی واقف ہیں۔ لیکن اس علاقے کی ادبی کارگذاریوں کا جائزہ لینے یا تنقیدی نظر ڈالنے کی کوئی نمایاں مثال کم از کم میری یادداشت میں نہیں۔ اس بڑی کمی کو دُور کرنے کے لیے پہلا قدم راقم الحروف نے تب اُٹھایا تھا جب سہ ماہی "انتخاب" کا تیسرا شمارہ "اودے پور کی معاصر اُردو غزل" کے نام معنون کیا گیا تھا۔ حال ہی میں راجستھان اُردو اکادمی نے "تذکرۂ شعرائے اودے پور" شائع کر کے اس طرف توجہ مبذول کی ہے۔ اس تذکرے کے مرتب شاہد عزیز نے "عرضِ مرتب" کے عنوان سے جنوبی راجستھان کے اضلاع اودے پور، بانسواڑہ، ڈونگر پور اور چتوڑ کی ادبی تاریخ کا خلاصہ کامیابی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اس کتاب کی اہمیت مسلّم ہے لیکن تذکروں میں ادبی قدر و قیمت کے تعین کا مسئلہ عموماً ادھورا ہی رہتا ہے اور "تذکرۂ شعرائے اودے پور" نے اس روایت کو قائم رکھا ہے۔ لہٰذا جنوبی راجستھان کی غزل کا تنقیدی تجزیہ ہنوز تشنۂ تکمیل ہے۔ کسی مختصر مضمون میں اس تکمیل کا دعویٰ نہیں کیا جا سکتا کہ یہ ایک مستقل کتاب کا موضوع ہے لیکن اس سلسلے کی شروعات بہر حال کی جا سکتی ہے اور زیرِ نظر مقالہ اسی شروعات کا پیش خیمہ ہے۔

جنوبی راجستھان میں اُردو کے اثرات کب اور کس طرح نمایاں ہوئے یہ ایک تحقیق طلب امر ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ اردو کی تشکیل میں شورسینی اپ بھرنش کی دیگر بولیوں کے ساتھ میواتی اور راجستھانی کا بنیادی حصہ ہے۔ اس اعتبار سے اُردو اور راجستھانی بولیوں کا رشتہ روزِ اوّل ہی سے قائم ہو جاتا ہے۔ ان میں فارسی کے اثرات قدرِ مشترک کی طرح ہیں، البتہ اُردو پر فارسی کا اثر راجستھانی کے مقابلے بہت زیادہ ہے۔

جہاں تک جنوبی راجستھان کا سوال ہے، یہ علاقہ طویل مدّت تک سیاسی خود مختاری کا حامل رہا ہے۔ اس خود مختاری نے علاقائی تہذیب و تمدّن اور زبان و ادب کو اپنے طور پر پھلنے پھولنے کا موقع فراہم کیا اور عرصۂ دراز تک جنوبی راجستھان تہذیبی اور لسانی آلودگی سے محفوظ رہا لیکن سترہویں صدی تک آتے آتے راجپوتانہ کے اس حصّے میں بھی مغل تہذیب اور سیاست کا اثر ہونے لگا۔ خاص طور پر ۱۶۱۵ء میں امر سنگھ اوّل اور جہانگیر کے درمیان صلح ہوئی تو ہند ایرانی تمدّن نے اس ارض کو بھی اپنے حلقۂ اثر میں لے لیا اور اُردو فارسی کا استعمال رفتہ رفتہ بڑھنے لگا۔ یہاں تک کہ آئندہ سو ڈیڑھ سو برسوں میں اُردو زبان و ادب کی تعلیم کا انتظام سرکاری طور پر کیا گیا اور اسی سلسلے میں "بحر الفصاحت" جیسی بلاغت کی نہایت اہم کتاب کے مصنف مولوی نجم الغنی رام پور سے اودے پور تشریف لائے۔ مولوی صاحب نے اودے پور میں فارسی اور اُردو کی تدریس کا بنیادی فریضہ ادا کرنے کے ساتھ ساتھ نہ صرف "بحر الفصاحت" بلکہ "اخبار الصنادید" اور کارنامہ راجپوتان" جیسی اہم کتابیں بھی اودے پور ہی میں تصنیف کیں۔ مولوی نجم الغنی کے علاوہ مولوی عبد الرحمٰن اور مولوی شمس الدین نے بعض مذہبی کتابیں تصنیف کیں۔ اٹھارہویں صدی کے اواخر میں سیّد وحید الدین نے "افتخار اللغات" کے نام سے ایک جامع لغت بھی مرتب کی۔ اسی طرح منشی حفیظ اللہ حفیظ نے "فانوسِ خیال" اور "آئینۂ عبرت" کے نام سے دو ناول لکھے۔ اس طرح کیا نثر، کیا شاعری اور کیا لغت اور بلاغت جیسے علوم، جنوبی راجستھان میں اُردو زبان و ادب کے مختلف شعبوں میں خاطر خواہ ترقّی ہوئی۔ ۱۸۹۳ء میں مشہور فلم رائٹر اور شاعر جاوید اختر کے دادا اور جاں نثار اختر کے والد مضطر خیر آبادی کو ریاست ٹونک کی جانب سے بحیثیت وکیل اودے پور بھیجا گیا۔ مضطر خیر آبادی نہ صرف خود بہت عمدہ شاعر تھے بلکہ شعر و ادب کی محفلیں گرم رکھنا اور ادبی فضا سازی کا ہنر انھیں خوب آتا تھا لہٰذا اودے پور اور اطراف میں ان کی شخصیت اور شاعری نے دھوم مچادی اور شاعری کا بازار گرم رہا۔ یہیں اس حقیقت کی طرف اشارہ کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ضلع چتّوڑ کا ایک حصہ جسے ہم نیما ہیڑہ کے نام سے جانتے ہیں، عرصۂ دراز تک ریاست ٹونک کے زیرِ نگیں رہا اور ٹونک کے تعلق سے جنوبی راجستھان کے اس قصبے میں شعر و ادب کی شمع پوری آب و تاب کے ساتھ روشن رہی۔

تمہید کے طور پر جنوبی راجستھان بالخصوص اودے پور کی ادبی تاریخ کے اس مختصر سے تعارف کا مقصد یہ واضح کرنا تھا کہ راجستھان کے دیگر حصّوں کی مانند اس حصّہ میں بھی اُردو زبان و ادب کا سلسلہ نہ صرف زمانۂ قدیم سے جاری ہے بلکہ آزادی کے بعد راجستھان میں اُردو کو جو ترقّی ملی اور اس صوبے میں شعر و ادب نے جو صورت اختیار کی اس کا تجزیہ جنوبی راجستھان کی ادبی تاریخ اور خدمات کا ذکر کیے بغیر پورا نہیں ہو سکتا۔ غزل کی سمت اور رفتار کے تعیّن میں بھی ان اضلاع کے شعرا نے قابلِ قدر حصّہ لیا اور راجستھان میں غزل کا کارواں آج جس منزل میں ہے اس منزل تک پہنچنے والوں میں اودے پور، بانسواڑہ، ڈونگرپور اور چتوڑ کے اضلاع سے متعلق شعرا کے نقوشِ پا بھی صاف اور واضح طور پر نظر آتے ہیں۔

۱۹۴۷ء میں ملک آزاد ہوا تو یہ زمانہ ترقّی پسند تحریک کے عروج کا زمانہ تھا۔ لوگ کہتے ہیں کہ ترقّی پسند تحریک کو سیاسی وابستگی، انتہا پسندی اور غیر ادبی وسائل سے ادب کی جانچ پرکھ کے رویے نے زوال کا مُنہ دکھایا۔ میرا عرض کرنا یہ ہے کہ تقسیم ملک کے حادثے نے اُردو کی اس غیر معمولی تحریک کی کمر توڑ کر رکھ دی۔ ترقّی پسندی کی بنیاد اجتماعیت پر استوار تھی، تقسیمِ ملک نے اجتماعیت کو پارہ پارہ کر دیا۔ دنگا فساد، خون خرابہ، ہجرت کا عذاب، مشینوں کا جبر، بے روزگاری کے مسائل، بڑے شہروں کی سفّاک رفتارِ زندگی اور منسوخ ہوتی قدروں نے انسان کو وجودی اور جذباتی، دونوں سطحوں پر اکیلا کر دیا۔ اس آشوب میں اپنے علاوہ اور کون نظر آتا ہے جس پر اعتبار کیا جائے اور حق تو یہ ہے کہ ایسے حالات میں خود اپنے آپ پر بھی اعتبار نہیں رہتا لہٰذا اجتماعیت پر بھروسے کا تو سوال ہی باقی نہیں رہتا۔ لیکن ادبی تجربے کے طور پر یہ صورتِ حال ذرا بعد کی بات ہے۔ ۱۹۴۷ء سے ۱۹۵۷ء تک کے عرصے میں یا تو ترقّی پسندی کا دور دورہ تھا یا پھر تشکیک اور عبوری نوعیت کی صورتِ حال سامنے آ رہی تھی۔ راجستھان کا معاملہ یہ تھا کہ یہاں تقسیمِ ملک کے اثرات یا اس سے بھی قبل ترقّی پسند نظریے کی شدّت بطور شعری تجربہ قبول ہی نہیں کی گئی تھی۔ اگر یہاں اس طرح کے مسائل شعری تجربے کے طور پر قبول کیے گئے ہوتے تو کوئی وجہ نہیں تھی کہ راجستھان سے ترقّی پسند شاعر کے طور پر مخمور سعیدی جیسے بلند تخلیقی کمال والا کوئی شاعر اُبھر کر سامنے نہ آیا ہوتا۔ لیکن اس کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ہمارے یہاں

ترقی پسند رجحان سرے سے مفقود تھا۔ اتباع یا فیشن کے طور پر ہی سہی، ہمارے یہاں بھی ترقی پسند شاعری ہو رہی تھی اور چونکہ یہ گفتگو جنوبی راجستھان کے حوالے سے ہے لہٰذا عبدالطیف لطیف، محمد حسین اختر، شفیق الدین شارق، سعادت علی انجم، بلند اختر اور صالح محمد نائب وغیرہ شعرا کے نام بہ آسانی لیے جا سکتے ہیں جو ترقی پسند تحریک سے وابستہ رہے۔ یہاں یہ وضاحت البتہ ضروری ہے کہ ان شعرا نے ترقی پسند رجحان کو نظم نگاری کی حد تک ہی قبول کیا اور غزل میں کلاسیکیت سے آگے نہ بڑھ سکے۔ ویسے بھی ہمارے یہاں ترقی پسند غزل نام کی کوئی چیز موجود ہے، اس میں مجھے شک ہے لیکن فی الحال ہمارا موضوع جنوبی راجستھان کی غزل ہے لہٰذا اوپر جو کچھ عرض کیا گیا اس کا خلاصہ یہ ہے کہ جنوبی راجستھان میں غزل کا سفر کلاسیکیت سے براہِ راست جدیدیت کی منزل میں داخل ہوا اور ترقی پسند غزل کی کڑی اس سلسلے میں غائب ہی رہی۔ یہ یقیناً ممکن ہے کہ ایسے دو چار اشعار تلاش کر لیے جائیں جنھیں ترقی پسندی کے نام پر ثابت کیا جا سکے لیکن بات مستثنیات کی نہیں غالب رجحان کی ہے اور راجستھان میں غالب رجحانات کلاسیکیت اور جدیدیت ہی رہے ہیں۔

جنوبی راجستھان کے کلاسیکی غزل گو شعرا میں میکش اجمیری، پریم سوشیل درد، (شعری مجموعہ: ''صبوحی'') مضطر صدیقی (شعری مجموعے: ''ارتعاش'' اور ''اضطراب'')، بسمل نقشبندی اور صالح محمد نائب وغیرہ کا نام لیا جا سکتا ہے۔ ان میں میکش اجمیری اور بسمل نقشبندی جانے پہچانے نام ہیں میکش کے دو مجموعے ''ساغر کدہ'' اور ''پتھروں میں پھول'' اور بسمل نقشبندی کا مجموعہ ''فاس انفاس'' شائع ہو چکے ہیں۔ ان حضرات کی غزل کلاسیکی لفظیات اور موضوعات کی پابند ہے۔ گاہے گاہے ترقی پسندی اور جدیدیت کی چھوٹ بھی پڑتی ہے لیکن مزاج کلاسیکیت ہی کا دلدادہ ہے۔

۱۹۶۰ء کے بعد اور خاص طور پر ماہنامہ ''شب خون'' الہ آباد کے اجرا کے بعد سے اس علاقے میں نظریاتی، موضوعاتی اور اسلوبیاتی تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ تازہ واردانِ بساطِ ادب اپنے عہد اور اپنے مسائل کو ترجیح دیتے ہیں۔ داخلی تجربے کو لسانی تازگی کے ساتھ پیش کرنا ان کے شعری رویے کی بنیاد ہے۔ کوٹہ سے عقیل شاداب نے راجستھان کے اولین جدید شعرا کا انتخاب ''سرابوں کے سفیر'' کے نام سے شائع کیا تھا اس انتخاب میں جنوبی راجستھان کے دو شعرا خلیل تنویر اور شاہد عزیز کا کلام شامل ہے۔ اودے پور میں خلیل تنویر اور شاہد عزیز کے

علاوہ عابد ادیب، جمیل قریشی، پریم بھنڈاری اور حفیظ الایمان وغیرہ نے جدید اُردو غزل کی آبیاری میں حصہ لیا اور ان کی آواز دور تک پہنچی۔ بانسواڑہ میں ملازمت کے تعلق سے ظفر غوری، شاہد میر صاحبان کا جانا ہوا تو وہاں بھی نئی شعری روایت کا آغاز ہوا اور ظفر غوری، شاہد میر، ظہیر آتش، سعید منظر اور گھنشیام نور وغیرہ نے بانسواڑہ میں جدیدیت کو فروغ دیا۔ ادھر ڈونگر پور میں بھی بہ سلسلۂ ملازمت بہت سے شعرا کا قیام رہا، مثلاً خلیل تنویر نے وہاں کئی برس قیام کیا اور مقامی شعرا میں نئے تجربات کے لیے دلچسپی پیدا کی چنانچہ اقبال انجم، مقبول رضا، معصوم نظر، اسماعیل نشاط اور اصرار احمد وغیرہ نے ڈونگر پور میں جدید شاعری کو لبیک کہا۔ اسی طرح نیما ہیڑہ میں ٹونک اور اودے پور کے تعلق سے نئی شاعری کو راہ ملی اور جنوبی راجستھان میں غزل کے نئے رجحانات نہ صرف مقبول ہوئے بلکہ وہاں کے شعرا نے صوبائی اور ملکی سطح پر اپنی غزل کی پہچان قائم کی۔

جہاں تک جنوبی راجستھان کے شعرا کی انفرادی فنی اور فکری خصوصیات کا سوال ہے تو یہ جان کر مسرّت ہوتی ہے کہ جس طرح اس علاقے میں ترقی پسند انتہاپسندی کا کوئی اثر نہیں ہوا تھا اسی طرح جدیدیت کی بے راہ روی اور لایعنی تجریدیت کا بھی کوئی اثر نہیں ہوا۔ فن اور فکر کے سلسلے میں ایک نوع کی ہوش مندی، روایت کا شعور اور مثبت جدیدیت کا امتزاج اس خطۂ ارض کے فنکاروں کا عام ادبی رویّہ ہے۔ جدیدیت میں جو باتیں فیشن کے طور پر شامل تھیں ان کا اتباع کم سے کم نظر آتا ہے اور لسانی تجربے سے زیادہ معروضی تجربے پر زور دیا گیا ہے۔ مثال کے لیے جمیل قریشی کی غزل میں اینٹی غزل کی طرح کا چونکانے والا اسلوب یا شدّت نہیں ہے اس کے باوجود ان کی لفظیات میں تازگی اور تنوع ہے۔ وہ شاعری کو شعبدہ بازی نہیں فنکاری سمجھتے ہیں اور تاثیر کو شاعری کی روح جانتے ہیں۔ یہاں برسبیل تذکرہ یہ عرض کر دیا جائے کہ جمیل قریشی کا آبائی تعلق یو۔پی سے ہے اور ریٹائرمنٹ کے بعد وہ بھوپال میں مقیم ہیں لیکن ریلوے کی ملازمت میں انھوں نے تقریباً پندرہ سال اودے پور میں گزارے اور یہیں سے ان کا پہلا شعری مجموعہ ''زخم نیم شب'' کے نام سے ۱۹۹۱ء میں شائع ہوا۔

جمیل قریشی کی غزل میں ماضی کے تخلیقی روابط اور حال کا طرزِ فکر ایک خوشگوار اکائی کی تعمیر کرتا ہے۔ ان کی غزل داخلیت ہی کو موضوع نہیں بناتی بلکہ روح کے ساتھ جسم کے

آشوب کا احاطہ بھی کرتی ہے۔ موضوعات کے اعتبار سے ان کی غزل میں خاصہ تنوع موجود ہے لیکن وہ بنیادی طور پر حکایاتِ قلب و نظر کے شاعر ہیں۔ قلبی وارداتیں اور نظر کے مشاہدے جمیلؔ قریشی کی شخصیت کے وسیلے سے اظہار کے مؤثر سانچے وضع کرتے ہیں۔ مثلاً ان کے یہ اشعار دیکھیے:

غضب تھا اس کی عبادت کا دلنشیں انداز　　چمک رہی تھی تلاوت کے نور سے آواز

وہ جب تلک نہ ملا جستجو رہی اس کی　　وہ مل گیا تو پھر اپنی تلاش کرتے رہے

گذر گماں سے مری چشمِ اعتبار میں آ　　ترا وجود اگر ہے تو پھر شمار میں آ

جمیلؔ قریشی کی غزل میں اقدار کی کشمکش اور جسمانی و ذہنی تنہائی کا المیہ جدیدیت کے فیشن کے طور پر نہیں بلکہ صورتِ واقعہ کے طور پر آیا ہے۔ اقدار کی جنگ میں شاعر کو شکست کا صدمہ جھیلنا پڑا ہے اور وہ ذہنی طور پر تنہا رہ گیا ہے۔ ان کی یہ تنہائی دراصل مثالیت یا آدرش اور حقیقت کی کشمکش کا نتیجہ ہے۔ درجِ ذیل اشعار سے اس کشمکش کا اندازہ کیا جا سکتا ہے:

سب لوگ چپ کھڑے تھے وہاں مصلحت بدوش
حق بات میرے لب پہ تھی بے باک میں ہی تھا

پلٹ گیا وہ تو میں نے اپنی کمان رکھ دی
کہ میری فطرت نہیں ہے پیچھے سے وار کرنا

سپاہِ دست بریدہ مرے مقابل تھی　　میں لوٹ آیا شجاعت کو اپنی تھو کرتا

جن کو دعویٰ تھا وہ پہلے ہی قدم پر رُک گئے　　دھار پر تلوار کی تنہا سفر میں نے کیا

جہاں تک جسمانی تنہائی کا تعلق ہے، جمیلؔ قریشی کی غزل میں یہ تنہائی بعض نفسیاتی عناصر اور کسی حد تک جنسی ہیجان کے ساتھ شامل ہے۔ اگر سلیم احمد کے الفاظ استعمال کریں تو ان اشعار میں وہ پورے آدمی نظر آتے ہیں:

میں وہ صحرا پیاس سے جس کی زباں تک جل گئی
تو وہ بادل جو بہت گرجا مگر برسا نہیں

وہ ہر شب مجھے قتل کرتا رہا　　　بڑا لطف اس مہربانی میں تھا

گو حصولِ وصل میں تھا تو فقط میرا زیاں　　　پھر نہ جانے کس سبب وہ شخص گھبرایا بہت

اسلوبیاتی سطح پر پیکر نگاری جمیل قریشی کو بہت مرغوب ہے۔ احساس کو شے کے طور پر برتنا، تازگی کے ساتھ تقابل اور وضاحت کا ذریعہ بھی ہوتا ہے۔ جمیل قریشی نے اپنی پیکر نگاری سے یہی کام لیا ہے۔ ان کی لفظیات میں تلاوت کا نور، نور کی آواز، صحرائے ہجر، وفا کی آیتیں، نیند کا خنجر، برہنہ تشنگی، رمیدگی کے جنگل اور نور کی سرسبز کھیتیاں وغیرہ تراکیب دور سے ہی پہچانی جاسکتی ہیں۔

رشتوں کی ناپائیداری، اقدار کی شکست وریخت اور اس آشوب میں اپنا مقام متعین کرنے کی الجھن عابد ادیب کی غزل کا فکری محور ہے۔ فرماتے ہیں:

اب نہیں میں بھی تو پھلدار درختوں کی طرح
اب مرے ساتھ وہ سایہ سا لگا کیوں آئے

رشتوں کی ڈور کٹ گئی چھوٹی سی بات پر　　　یہ پھل ملا ہے انت میں گہرے لگاؤ کا

عابد ادیب اس صورتِ حال کو جھیلتے ہی نہیں ہیں، وہ اس کے اسباب پر غور بھی کرتے ہیں۔ انھیں حیرت ہے کہ ہنستے گاتے چہرے اچانک مرجھا کیوں جاتے ہیں۔ ایسا کیا ہے کہ اندر ہی اندر کھوکھلے پن کا احساس بڑھ رہا ہے۔ عابد ادیب اس احساس کے داخلی اور خارجی، دونوں پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہیں:

میں پھر اس فکر میں ہوں میرے پڑوسی گھر سے
صبح ہنستے ہوئے نکلے تھے خفا کیوں آئے

پھر خریدار نگاہوں سے شکایت کیسی　　　تم دوکانوں کی طرح جسم سجا کیوں آئے

عابد ادیب کے مضامین میں تنوع ہے لیکن تنوع کے ساتھ موضوع کو اپنے نقطۂ نظر کے ساتھ اظہار کی منزل تک لانا ان کی بڑی کامیابی ہے۔ تاثراتی انداز ہو یا بیانیہ اسلوب یا استعاراتی طرزِ اظہار، ہر طرح ان کی سبک بیانی اور روانی دیکھتے ہی بنتی ہے۔ مثال کے لیے:

کتنی کہانیاں ہیں ابھی بے کہی ہوئی　　کایا ہے کوئی شیشے کے اندر پھنسی ہوئی

جیسے سڑک کے بیچ کوئی حادثہ ہوں میں　　کچھ اس طرح یہ بھیڑ مرے چاروں اور ہے

یہ وقت کسی کا نہ رہا ہے، نہ رہے گا　　آجاؤ گے تم بھی کبھی حالات کی زد پر

عابد ادیب کا لہجہ بے تکلف ہے، بیان میں پیچیدگی کا شائبہ تک نہیں اور ان کے یہاں اوڑھے ہوئے فلسفے کی جگہ ذاتی تجربے کو مرکزیت حاصل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جنوبی راجستھان میں ان کی غزل الگ سے پہچانی جاسکتی ہے۔

جدید غزل میں خارجیت کو بھی داخلیت کے حوالے سے پیش کرنا اور ذات کے نہاں خانوں کا سفر ایک عام تخلیقی رویہ ہے۔ خلیل تنویر نے اس رویئے کو انفرادی انداز سے اپنایا ہے۔ وہ تجربے کے اس پہلو کو سامنے رکھتے ہیں جو تعمیم کو نہیں تخصیص کو ظاہر کرتا ہے مثلاً:

جو لوگ ہم خیال نہ تھے، ہم سفر ہوئے　　اب کے سفر میں درد کے پہلو عجیب ہیں

گھر کے آنگن میں اداسی تھی، کوئی رویا تھا　　وہ بھی اک شام تھی مٹی کا نشہ ٹوٹا تھا

سلگتی آنکھ میں عکسِ ملال روشن تھا　　بہت غبار تھا دل میں مگر چھپا نہ سکا

خلیل تنویر کے تصورِ کائنات میں کلاسیکی فکر کے ساتھ جدید فلسفے کی آمیزش اور حقیقت نگاری کو وجودی ابعاد کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ وہ ایک طرف سر پہ آسماں کے نہ ہونے کا المیہ بیان کرتے ہیں تو دوسری طرف خدا کے غائبانہ وجود کو حاضر و ناظر مانتے ہیں۔ مثال کے لیے ان اشعار پر غور کیجیے:

ہماری جانِ حزیں پر وبال اتنا کیوں　　ہمارے سر پہ کوئی آسماں نہیں تو پھر

دل لرزتا ہے خطا سے پہلے　　کوئی دروازہ کھلا ہو جیسے

مگر زمیں کی حدوں میں بسر بھی کرتا ہے　　پرند اونچی اڑانوں کی دھن میں رہتا ہے

خلیل تنویر کی اسلوبیاتی جہت الفاظ کے کاروباری اصراف کی جگہ اس کے تخلیقی جوہر کو سامنے لاتی ہے۔ ان کے کلام میں لفظیات کا عمل استعارے اور پیکر کی فراوانی سے

تکمیل پاتا ہے۔ وہ الفاظ کے لیے شعر نہیں کہتے بلکہ شعر کے لیے الفاظ کا انتخاب کرتے ہیں۔ ان کے یہاں الفاظ کے صوتی اور معنوی ابعاد کی وحدت سے آہنگ کو ایک نیا حسن ملتا ہے۔

جنوبی راجستھان کے تناظر میں شاہد عزیز کی غزل اپنی مثال آپ ہے۔ یہ ممکن ہے کہ ہمارے صوبے کے دیگر علاقوں میں سہلِ ممتنع کی اور بھی مثالیں مل جائیں لیکن جنوبی راجستھان میں اس غضب کی سادگی، بے تکلفی اور باتوں باتوں میں بڑی بات کہہ دینے کی مثال شاہد عزیز کی غزلوں کے علاوہ کہیں دستیاب نہیں۔ وہ زبان کی شکست و ریخت کے قایل نہیں۔ رائج الفاظ کو سادگی کے ساتھ برتنا لیکن لفاظی سے بچے رہنا ان کی خوبی ہے۔ وہ مربع یا مسدس بحروں میں غزل کہتے ہیں۔ مثمن بحر والی کوئی غزل ان کے کلام میں شاید ہی ملے۔ ان بہت مختصر الفاظ والی سادہ اور آسان سی دکھنے والی غزلوں کو اگر سہل ممتنع کی اصطلاح سے واضح کیا جائے تو یہ ادھورا تعارف ہوگا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کی غزلوں میں پیش پا افتادگی ہی ان کی طاقت ہے۔ مثال کے لیے یہ اشعار دیکھیے:

جو مرنے سے ڈرتے ہیں　　　وہ بھی آخر مرتے ہیں

فاصلے نہیں ہوتے　　　تو اگر چلا ہوتا

ایک شبد پتھر سا　　　پھینکنے سے گھر ٹوٹے

ان اشعار میں بظاہر کوئی پیچیدگی نہیں لیکن تجربے کا کھرا پن ہی ان کی اساس ہے۔ بے تکلف شاعری کا اثر قاری کے ذہن پر بے تکلف ہوتا ہے۔ ایسا بھی نہیں ہے کہ شاہد عزیز نے استعمال نہ کرنے کی قسم ہی کھالی ہو البتہ وہ پیچیدگی سے ہر حال میں بچنا چاہتے ہیں۔ ان کی غزلوں میں سورج، دھوپ، سمندر، ریت، جنگل، پرند اور آسمان وغیرہ استعارے تخلیقی شان کے ساتھ موجود ہیں۔ مثال کے لیے:

چاروں اور سمندر تھا　　　اور میں گھر کے اندر تھا

سورجوں کے جنگل میں　　　جل رہا ہوں ہر پل میں

جل گیا دھوپ میں سائے کا بدن　　　کھا گئے دن کے اُجالے مجھ کو

فکر کی سطح پر جسمانی، ذہنی اور روحانی سفر، اس سفر کے متعلقات، راستے کی دُشواریاں، ان دُشواریوں سے نبرد آزما ہونے کی کوشش، ہمّت اور ارادے کی پختگی، منزل کی دوری اور مسافر کی مجبوری وغیرہ موضوعات شاہد عزیز کی غزل میں مختلف زاویوں سے پیش کیے گئے ہیں۔ اس طرح کے اشعار میں ان کا اسٹرگل (Struggle) بھی ہے اور اس اسٹرگل سے متعلق جھنجھلاہٹ بھی۔ اس جھنجھلاہٹ کی بعض مثالیں دیکھیے:

میرا گھر تو بچا ہوا ہے　　اس کے گھر کو جل جانے دو

تو کاہے کو روتا ہے　　ہونے دے جو ہوتا ہے

لیکن جب اس جھنجھلاہٹ کی دھند صاف ہوتی ہے تو وہ نور نظر آتا ہے جسے ذات اور کائنات کا عرفان کہتے ہیں۔ اس عرفان میں زمان و مکان کی دیوار گر جاتی ہے اور وقت ماضی، حال اور مستقبل کے دائروں سے نکل کر ایک ناقابلِ تقسیم اکائی کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ لیکن Time & Space کا یہ عرفان کسی Nostalgia کا مرہونِ منت نہیں بلکہ تسلسلِ خیال کا زائیدہ ہے۔ ثبوت کے طور پر شاہد عزیز کی غزل کے یہ اشعار پیش کیے جا سکتے ہیں:

کہ صدیوں بعد بھی تو خوب رُو ہے　　کبھی دیکھا ہے تونے آئینے میں

کہ خود میں اُترتا ہوا میں ہی تھا　　مجھی میں سمٹتے رہے رات دن

یہ آس پاس کے سارے درخت میرے ہیں
انھی کے بیچ میں بہتی ہوئی ندی ہوں میں

ڈاکٹر پریم سنگھ بھنڈاری کی غزل کا بنیادی مزاج رومانیت سے تعمیر ہوا ہے۔ لیکن یہ رومانیت سستی جذباتیت سے دُور ہے اور حقیقت کی غمّاز ہے حالانکہ یہ حقیقت بھی ترقی پسندوں والی نری حقیقت نہیں بلکہ جذبے کی ترجمان ہے۔ ان کی غزل کی دوسری خوبی اس کی موسیقیت ہے۔ ظاہر ہے کہ غزل وزن کے بغیر ممکن نہیں لہٰذا ہر غزل میں موسیقیت ہوتی ہے لیکن میری مراد عروضی آہنگ سے آگے بڑھ کر صوتی مناسبت اور روانی سے ہے کہ ان اجزا سے غزل کی فطری نغمگی میں اضافہ ہوتا ہے۔ پریم بھنڈاری کو اس زائد

نغمگی کا شعور غالباً اس لیے ہے کہ وہ یونیورسٹی میں موسیقی کے استاد ہیں اور ان کے پی۔ ایچ۔ ڈی مقالے کا موضوع ہی غزل گائیکی کا فن تھا۔ ڈاکٹر پریم سنگھ بھنڈاری کا اوّلین شعری مجموعہ ''جھیل کنارے تنہا چاند'' میں مختصر ارکان کی غزلیں اپنی سادگی، موسیقیت اور حقیقت افروز رومانیت کی وجہ سے بہت بھلی معلوم ہوتی ہیں۔ بعض اشعار ملاحظہ کیجیے:

اوّل غزل عبارت کی   اس کے بعد شرارت کی

تجھ سے تیری یاد بھلی تھی   ایسی بھی اک شام ڈھلی تھی

تیرے ہاتھوں بک جاؤں گا   یوں تو میں انمول رہا ہوں

ہمارے یہاں عشق اور ہجر و وصال کے موضوعات اس قدر دہرائے گئے ہیں کہ ان میں مضمون یا معنی یا اسلوب کا کوئی نیا پہلو نکالنا آسان نہیں ہے۔ پریم بھنڈاری اس طرح کے اشعار میں اکثر تازگی کا کوئی نہ کوئی پہلو نکال لیتے ہیں اور کامیاب رہتے ہیں۔ مثال کے لیے:

پیاس بجھانا کھیل نہیں تھا   یوں تو دریا پاؤں تلے تھے

کیسے تنہا رات کٹے گی   یادوں کی گٹھری ہی کھولیں

رومانیت سے الگ ہٹ کر بھی پریم بھنڈاری نے زندگی کے دیگر مسائل کو بھی پوری تخلیقیت کے ساتھ برتا ہے۔ ان کے اس طرح کے چند اشعار بھی ملاحظہ کیجیے:

صبح کی دھند کے پیچھے کوئی خنجر چمکا   چاند کا قتل ہے کچھ دیر میں ہونے والا

جینے کے سب دروازوں کو   سمجھوتوں سے کھول رہا ہوں

پہلے جو ایک زخم تھا پہچان ہو گیا   تا عمر یاد رکھنے کا سامان ہو گیا

جنوبی راجستھان میں شاعری کی ترویج اور غزل کی آبیاری کے سلسلے میں ایک اور بہت اہم نام ڈاکٹر شاہد میر خاں کا ہے۔ انھوں نے کالج کی ملازمت کے سلسلے میں ایک طویل عرصہ بانسواڑہ میں گزارا اور وہاں اردو زبان، ادب اور غزل کی ترویج و ترقی میں

نمایاں رول ادا کیا۔ آج بانسواڑہ کو خیر باد کہہ دینے کے بعد بھی وہ اپنے شاگردوں کے ذریعے جنوبی راجستھان کے اس حصے میں ادبی کارگزاریوں کو جاری رکھے ہوئے ہیں۔ شاہد میر نے بانسواڑہ میں رہ کر تین نہایت اہم کتابیں ترتیب دیں۔ پہلی کتاب "ہفت رنگ" کے عنوان سے شائع ہوئی جس میں بانسواڑہ کے معاصر شعرا کا کلام جمع کیا گیا ہے۔ دوسری کتاب خود شاہد میر کا شعری مجموعہ ہے جو "موسم زرد گلابوں کا" عنوان سے شائع ہوا اور تیسری کتاب انھوں نے راجستھان اُردو اکادمی کے لیے ترتیب دی جو "دوہے راجستھان کے" نام سے شائع کی گئی۔ شاہد میر کی غزلوں کا طرۂ امتیاز نئی حسیت کو تازہ الفاظ میں پیش کرنا ہے۔ ان کے یہ چند اشعار دیکھیے:

ملن کی ساعتیں نزدیک آئیں منڈیروں پر کبوتر بولتا ہے

دوست، دفتر، چائے خانے سب بچھڑتے جا رہے ہیں
رات سر پر آچکی ہے اور مجھے گھر ڈھونڈنا ہے

دامن خزاں سے ہم نے چھڑا تو لیا مگر پتوں کے ٹوٹنے کی صدا ساتھ ہوگئی

شاہد میر شعبۂ نباتات میں پروفیسر رہے ہیں۔ ماحولیات، درخت اور پھول پتے ان کے مطالعے کا مرکزی نشان رہے ہیں۔ ان کی غزلوں میں بھی اس مطالعے کی رمق نظر آتی ہے، لیکن غزلوں میں یہ مطالعہ شعری تجربے کے طور پر کام میں آیا ہے اور محض اطلاع یا علم کا منظومہ بن کر نہیں رہ گیا ہے۔ مثال کے لیے ان کے یہ اشعار قابلِ توجہ ہیں:

پتوں سے خشک ہو گئیں ساری رطوبتیں جھونکے ہواؤں کے سر اشجار مر گئے

یہی نہیں کہ سبھی خال و خط مٹانے تھے درخت کو تو نئے برگ و بار لانے تھے

زرد چادر بھی اُڑا لے جائے گی آندھی کوئی ایک دن آئے گا جنگل سر کھلا رہ جائے گا

شاہد میر کی لفظیات میں نباتات کے ساتھ ساتھ پرندے، چاند، بازار، گھر، خوشبو اور روشنی کو مرکزیت حاصل ہے۔ اس لفظیات سے رومانی شعرا نے بہت کام لیا ہے لیکن شاہد میر اسی لفظیات کو رومانی اور غیر رومانی دونوں طرح کے موضوعات اور تجربات کے

لیے استعمال میں لاتے ہیں۔ آخر میں ان کے یہ اشعار بھی دیکھیے:

پرندے بیٹھے ہوئے تھے اُداس شاخوں پر
ہوائے تیز کی مٹھی میں آشیانے تھے

ہر ایک قید تھی لاحق اُڑان بھرنے تک
پھر اس کے بعد کہیں دام تھا نہ دانے تھے

آسماں پر چاند کا خنجر کھلا رہ جائے گا
آنکھ کی پتلی میں یہ منظر کھلا رہ جائے گا

اس مقالے میں یہ عرض کیا جا چکا ہے کہ جنوبی راجستھان میں شعرا کی کمی نہیں۔ لیکن ان کی فہرست سازی اور ہر شاعر کا انفرادی مطالعہ میرا مقصود نہیں۔ اگر یہ مقصود ہو بھی تو چند صفحات کا ایک مختصر سا مقالہ تمام تفصیلات کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ میرا مقصد صرف یہ تھا کہ جنوبی راجستھان کے بعض اہم شعرا کی غزل گوئی کے حوالے سے اس علاقے کی گزشتہ پچاس برسوں کی غزل، بالخصوص ۱۹۶۰ء کے بعد کی غزل کا تعارف پیش کیا جائے۔ مذکورہ شعرا کے حوالے سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ہمارے صوبے کے جنوبی حصے میں غزل کا سفر دوسرے حصوں سے کم کامیاب نہیں ہے۔ اپنے مسائل اور تجربات کو تازہ اسلوب میں تاثیر کے ساتھ شعر بنانا اور مشروط نظریے کی جگہ آزادانہ رویئے کو اپنانا یہاں کی خصوصیت ہے۔ ایک اور خوبی یہ کہ یہ شعرا انتہا پسندی کے شکار نہیں ہیں مثلاً یہ جدید ہوتے ہوئے بھی جدیدیت کے بعض رویوں سے انحراف کرتے ہیں۔ یہ اینٹی غزل نہیں کہتے، ابہام کو سب کچھ نہیں سمجھتے اور جدیدیت کے بعض موضوعات کی تکرار کو ضروری نہیں سمجھتے۔ اس صورتِ حال نے یہاں کی معاصر اُردو غزل کو ایک مؤثر، سنبھلا ہوا اور قابل قدر انداز دیا ہے اور اسی رویئے سے مستقبل میں امکانات کو روشن تر کرنے کی اُمید بندھتی ہے۔

(مئی ۲۰۰۰ء میں جودھپور کے ''راجستھان میں اُردو غزل'' سیمینار میں پڑھا گیا)

○○

بیباک خود احتسابی کا شاعر: ناطقؔ مالوی

(’سخنِ معتبر‘ کے حوالے سے)

راجستھان میں اُردو شاعری کی مربوط اور مضبوط روایات رہی ہیں۔ اس سلسلے میں ریاست ٹونک کے شعرا کا نمایاں حصہ ہے۔ آزادی سے قبل ریاست ٹونک کا حلقہ ادب سرونج، چھبڑا اور نماہیڑہ جیسے دور دراز کے علاقوں تک پھیلا ہوا تھا۔ عرفان محمد خاں ناطقؔ مالوی کی ادبی پرورش اسی علاقے میں ہوئی۔ وہ ۳۰ جون ۱۸۹۳ء کو پیدا ہوئے۔ اس زمانے کے دستور کے مطابق ابتدائی تعلیم مدرسوں اور مکتبوں میں حاصل کی اور کم عمری میں ہی علومِ متداولہ سے واقفیت حاصل کرلی۔ عربی اور فارسی زبانوں میں خصوصی درک حاصل تھا۔ ناطقؔ مرحوم کو آٹھ برس کی عمر سے ہی ملازمت کا بار اُٹھانا پڑا۔ جوانی میں ملازمت کو خیر باد کہہ کر ذاتی کاروبار شروع کیا لیکن مزاجاً شاعر واقع ہوئے تھے۔ لہٰذا کاروبار گھاٹے کا سودا ثابت ہوا اور آخر کار انھیں ایک تاجر کی دُکان پر منشی گیری کے لیے مجبور ہونا پڑا۔

ناطقؔ کے عہد میں ریاست ٹونک شعر و ادب کا گہوارہ بنی ہوئی تھی۔ کچھ تو اس ادب پرور ماحول کا اثر تھا اور کچھ ان کی افتادِ طبع، لہٰذا کم عمری ہی سے شعر کہنا شروع کردیا۔ ان کی موزونیت اور شاعری کے فطری ذوق کا اندازہ اس امر سے لگایا جاسکتا ہے کہ اُستادی شاگردی کے اس دور میں بھی اُنھوں نے کسی سے مشورۂ سخن نہیں کیا۔ غالباً یہی سبب ہے کہ ان کی شاعری کسی خاص مکتبۂ فکر کے دائرے میں قید نہیں ہوئی اور اُنھوں نے اپنا راستہ خود تلاش کرلیا۔

ناطقؔ سیدھے سادھے مسلمان تھے۔ انسانی اقدار کی پاسبانی اور وضعداری ان کا شیوہ تھا۔ موسیقی سے خاص لگاؤ تھا۔ ستار بجانا جانتے تھے۔ سرونج اور سرونج سے باہر کے شاعروں میں اُنھیں احترام کے ساتھ بلایا جاتا تھا۔ موسیقی سے لگاؤ کے باوجود اپنا کلام

تحت اللفظ اور دھیمی آواز میں سناتے تھے۔ ادبی قدروں کا انھیں پورا احساس تھا۔ اپنے ایک قطعے میں فرماتے ہیں:

کچھ لوگ خوش آواز ہوا کرتے ہیں   کچھ کہنے کے انداز ہوا کرتے ہیں
یہ وصف نہیں جن میں وہ ناطقؔ کی طرح   اک نغمۂ بے ساز ہوا کرتے ہیں

ناطقؔ مالوی نے شاعری کے علاوہ دیگر ادبی کاموں میں بھی دلچسپی لی۔ سرونج میں اُنھوں نے شعر و ادب کے صحت مند ذوق کو فروغ دینے میں مرکزی رول ادا کیا۔ وہ انجمن ترقیِ اُردو ہند کی سرونج شاخ کے صدر رہے، اور کئی نسلوں کی ذہنی آبیاری کی۔ دانشؔ مالوی، میرؔ عرفانی، رازؔ سرونجوی، اسماعیل ذبیحؔ، طالب عرفانی اور مجروحؔ عرفانی وغیرہ ان کے حلقۂ تلامذہ میں شامل تھے۔ ناطقؔ مرحوم کے نواسے ڈاکٹر شاہد میرؔ آج کے مشہور شعرا میں شمار کیے جاتے ہیں۔

ناطقؔ نے تقریباً تمام مروجہ اصناف میں طبع آزمائی کی لیکن غزل ان کا بنیادی وسیلۂ اظہار تھی۔ ان کا کلام "نگار"، "پیمانہ"، "ہمایوں"، اور "بیسویں صدی"، جیسے اپنے وقت کے مقتدر رسائل میں شائع ہوتا تھا۔ لیکن ان کی زندگی میں ان کا کوئی مجموعۂ کلام شائع نہ ہو سکا۔ ان کی غزلوں اور نظموں کا غیر مطبوعہ دیوان شاہد میر کے پاس محفوظ ہے۔ لیکن بہت سا کلام جس میں برج بھاشا کے مشہور کوی بہاری کی کتاب 'بہاری ستسی' کا ترجمہ بھی شامل تھا۔ دستِ بردِ زمانہ سے نہ بچ سکا۔ تا عمر اُردو اور شاعری کی خدمت کرنے والے اس اہم شاعر نے تیس ستمبر ۱۹۶۷ء کو اس دارِ فانی سے کوچ کیا۔

"سخن معتبر" ناطقؔ مالوی کا پہلا مطبوعہ مجموعۂ کلام ہے۔ اسے مدھیہ پردیش اُردو اکادمی بھوپال نے اہتمام اور خوش سلیقگی کے ساتھ شائع کیا ہے۔ شاہد میرؔ کے پاس ناطقؔ مرحوم کا جو کلام محفوظ ہے، یہ اسی کا خوبصورت انتخاب ہے۔

ناطقؔ کے کلام پر ایک سرسری نگاہ ڈالی جائے تو اس کلام سے ۱۹۶۰ء کے بعد کی نسل کو اپنی شدید جدت طبع کے تحت مایوسی ہو سکتی ہے لیکن اگر 'سخن معتبر' کو غور سے پڑھا جائے اور اس امر سے آگاہی ہو کہ جدت روایت ہی کے بطن سے پیدا ہوتی ہے تو کوئی وجہ نہیں کہ پڑھنے والا ناطقؔ کے کلام کی بعض انفرادی خصوصیات سے محظوظ نہ ہو۔ ہمیں

کلاسیکی شاعری کو پڑھتے ہوئے اس کے عہدِ تخلیق، اس عہد کے ادبی رجحانات اور ان رجحانات کے سماجی پس منظر سے واقفیت کے علاوہ فنکار کے اپنے نقطۂ نظر کو بھی دھیان میں رکھنا چاہیے۔ ناطق ۱۸۹۳ء میں پیدا ہوئے۔ اگر اُنھوں نے بیس پچیس برس کی عمر سے شاعری کا آغاز کیا تو 'سخنِ معتبر' میں شامل کلام تقریباً ۱۹۲۰ء سے ۱۹۶۷ء تک تخلیق کیا گیا۔ ہندوستان میں یہ دور سماجی اور ادبی دونوں اعتبار سے بدلتے ہوئے رجحانات کا دور رہا ہے۔ ۱۹۲۰ء کے آس پاس اُردو شاعری میں داغؔ اور اقبالؔ کے چرچے گلی گلی میں تھے۔ حالیؔ کے تنقیدی خیالات کو بھی فروغ حاصل ہو چکا تھا اور حسرتؔ اور جگرؔ کی غزل کا آغاز ہو رہا تھا۔ ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک پورے زور و شور کے ساتھ جنم لے چکی تھی اور جوشؔ و فراقؔ کے زمزمے بھی گونج رہے تھے۔ ان تمام متضاد فکروں اور نظریوں کے حامل شعرا میں جو قدر مشترک تھی وہ تھی اس عہد کی شعری زبان۔ ڈکشن یا لفظیات کے اعتبار سے یہ تمام شعرا ایک ہی قسم کے تلازمات کا استعمال کر رہے تھے۔ ناطقؔ مرحوم نے بھی اسی مروّجہ ڈکشن کا استعمال کیا۔ ان کے یہاں بھی گل و بلبل، جام و مینا، دیر و حرم اور رند و شیخ جیسے استعاروں کا استعمال کثرت سے ملتا ہے۔ پامال تلازموں میں شاعری کرنا ہو تو شاعر کا کمال یہ ہے کہ وہ لفظ کے محلِ استعمال، معنوی حوالوں اور شعری انسلاکات کے ذریعے ان تلازمات میں ایک نئی روح پھونک دے۔ اقبالؔ کا میکدہ اور جام و مینا فیضؔ کے میکدے اور جام و مینا سے اس لیے الگ ہے کہ ہر دو نے ان استعاروں کو اپنے اپنے نظریات میں رنگ دیا ہے۔ یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ ناطقؔ نے ان پامال تلازموں کی کوئی نئی جہت روشن کر دی ہے۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ ان کے یہاں اس ڈکشن میں بھی بعض انفرادی جذبوں کی ترسیل کا راستہ ہموار ہوا۔ مثلاً ان کے مندرجہ ذیل اشعار دیکھیے:

مسکراتے ہوئے وہ جام بڑھانا ان کا — کوئی انکار کا پہلو ہی نہ تھا، کیا کرتا
موجِ گرداب سے کشتی کو بچائے جانا — کارِ ممکن تھا، مگر حکمِ خدا، کیا کرتا

ایسا نہ ہو کہ دیکھ کے منہ پھیر لے کوئی — او نامرادِ شوق، تماشا بنا تو ہے

تعجب ہے حریم و دیر و کعبہ تیرے گھر ہو کر
مری راہوں میں حائل ہو گئے دیوار و در ہو کر

تری محفل کا ہر پیمانہ، پیمانہ سہی لیکن
جو ہم تک آئیں ہم تو ان کو پیمانے سمجھتے ہیں

رندوں پہ بھی اب گردشِ دوراں کی نظر ہے　　لانا مرا ٹوٹا ہوا پیمانہ کدھر ہے

اک ایسی صبح جس کی کوئی شام ہی نہیں　　تشکیل پا رہی ہے شبِ انتظار میں
وعدے کے ساتھ ساتھ ذرا مسکرا تو دو　　اِک گرہ اور کشمکشِ انتظار میں

پرسشِ حالات اُٹھتے بیٹھتے اور وہ بھی یوں
جیسے ہم اک مشغلہ ہوں غمگساروں کے لیے

میری قسمت میں تو آزادی لکھی تھی مل گئی
رنج یہ ہے، خانۂ صیاد ویراں ہو گیا

وہ نظر جو نظر آتی تھی خود ایک موجِ شراب
حسرتِ دردِ تہہِ جام تک آپہنچی ہے

فکری اعتبار سے ناطقؔ کے کلام کا محور ان کی اپنی ذات ہے۔ چونکانے والی بات یہ ہے کہ انھیں اپنی ذات کے ان پہلوؤں سے زیادہ دلچسپی ہے جو ان کے خیال میں منفی جہات کے حامل ہیں۔ دراصل سفاک خود احتسابی کا عمل ناطقؔ کو اپنے عہد کے بہت سے شعرا سے ممتاز کرتا ہے۔ قدیم شاعری میں شاعر کی اپنی ذات نہایت مظلوم اور رنجور پیکر کی حیثیت سے سامنے آتی ہے۔ اور اس مظلومی اور رنجوری کی تمام تر ذمہ داری غمِ جاناں یا غمِ دوراں سے منسوب کر شاعر اپنے آپ کو صاف بچالے جاتا ہے۔ ناطقؔ نے اپنا احتساب ایمانداری کے ساتھ کیا ہے۔ وہ اپنے آپ پر ہنستے ہیں، طنز کرتے ہیں اور اپنے آپ کو قصوروار ٹھہرانے میں انھیں کوئی باک نہیں ہوتا۔ ان کا طنز کبھی شعر کے مضمون سے ظاہر ہوتا ہے اور کبھی طنزیہ لہجے سے:

میں شکوہ سنجِ چرخِ ستمگر نہیں تو کیا　　دل سے خدا خبر ہے، زباں پر نہیں تو کیا

شفق کو ظلمت کدہ بنادو، سحر کو ہم رنگِ شام کر دو
ہمیں کو احساسِ غم نہیں ورنہ تم تو جینا حرام کر دو

نگاہیں ان کے جلووں میں اُلجھ کر رہ گئیں ورنہ
بہت آگے نکل جاتا حدودِ مقصدِ دل سے

تم سے ربطِ عشق قائم کر کے دل میں شاد ہوں
اور یہ بھی سوچتا ہوں، زندگی برباد کی

وہ کیوں شریکِ غمِ عشق ہوں ترے ناطق   پرائی آگ میں دیوانے، کون جلتا ہے

اک ایسی صبح جس کی کوئی شام ہی نہیں   تشکیل پا رہی ہے شبِ انتظار میں

کبھی کبھی تم سے تنگ آکر، کبھی کبھی خود سے تنگ ہو کر
کچھ ایسا سوچا ہے ہم نے اکثر سنو تو رہ جاؤ دنگ ہو کر

سادہ دل حضرتِ ناطق سا کوئی کیا ہوگا   خود بداندیش ہیں، دنیا کو بُرا کہتے ہیں

ہوا دیتے رہے جس سے تم مہر و محبّت کے
اسی دامن پہ کچھ خونِ شہیداں میں نے دیکھا ہے

گرچہ طوفاں کا بظاہر نہیں امکاں کوئی   خیریت ہے تو کچھ اس میں کہ کنارا آجائے

نہ پوچھو میں ہلاکِ کاوشِ بیداد ہوں کس کا
بہت ممکن ہے لب پر آپ ہی کا نام آجائے

ہم نشیں آج میں اس منزلِ احساس میں ہوں
جہاں اپنوں پہ بھی غیروں کا گماں ہوتا ہے

تمھاری بزم پر ہی کچھ نہیں موقوف ہم نے تو
جہاں خود پر نظر ڈالی وہیں اپنی کمی پائی

بیباکی، خود احتسابی اور طنز ان اشعار سے پھوٹا پڑتا ہے۔ جس شاعر کو یہ احساس ہو کہ:

نگاہیں ان کے جلووں میں اُلجھ کر رہ گئیں ورنہ　　بہت آگے نکل جاتا حدودِ مقصدِ دل سے

یا جو اپنے بارے میں یہ کہتا ہو کہ:

میں شکوہ سنجِ چرخِ ستمگر نہیں تو کیا　　دل سے خدا خبر ہے، زباں پر نہیں تو کیا

اُس شاعر کی ایمانداری پر شک نہیں کیا جا سکتا۔ ناطق کی یہ ایمانداری اس روایت سے انحراف کی مثال ہے جس میں اپنے تیئں تعلّی اور خوش فہمی کا عنصر غالب تھا۔ اپنی ذات کو محدّب شیشے سے دیکھنا یقیناً جرأت اور بے باکی کا عمل ہے۔

ناطق کے کلام میں بعض اشعار ایسے بھی ہیں جو اُن کے عہد سے آگے نکلتے محسوس ہوتے ہیں۔ ان اشعار کو پڑھ کر یہ نہیں لگتا کہ یہ ۱۹۶۰ء سے قبل کہے گئے ہیں۔ مثلاً:

ہم نے جب ظلمتوں کے سہارے لیے　　ظلمتیں آگئیں چاند تارے لیے
دن کو اک شعلۂ آتشیں ہی ملا　　رات نے گود بھر کے ستارے لیے

یا

تم سے آنکھ چراتا کیا　　تم جیسا ہو جاتا کیا
آنکھ میں دو آنسو بھی نہ تھے　　پیتا کیا چھلکاتا کیا

ہم کو اپنی یاد اب آتی ہے یوں　　جیسے کوئی خواب ہو بھولا ہوا

او آئینے میں دیکھنے والے جمال کے　　دیکھا مری نظر نے تجھے کیا بنا دیا

اس مضمون کو ناطق نے اپنے ایک شعر میں کچھ اس طرح بھی ادا کیا ہے:

آئینہ رکھ کے دیکھ، کہ ہو تجھ پہ آشکار　　ہم بندگانِ جبر کا مختار دیکھنا

اور اِک تازہ غم مول کیوں لیں　　رنج کو راحتوں میں بدل کے

جان دی جاتی ہے تب ملتی ہے دو ہاتھ زمیں　　گھر بسانا کوئی آسان ہے ویرانوں کا

مندرجہ بالا تمام اشعار ناطق مالوی کے شعری اِرتقا کی نشاندہی کرتے ہیں۔ اوپر ناطق کی خود احتسابی کا ذکر ہو چکا ہے۔ خود احتسابی کا ردِ عمل جرأت اور حوصلے کی منزل تک پہنچاتا ہے 'سخن معتبر' میں ایسے متعدد اشعار ہیں جن سے شاعر کی حوصلہ مندی، مثبت طرزِ فکر اور رجائیت کا ثبوت ملتا ہے:

زندہ ترے کرم پہ ہم اے باغباں نہیں　　دیوانگی بخیر، گلستاں کہاں نہیں

قفس میں جس روز چاہیں گے کھینچ لائیں گے　　ابھی بہاروں پہ اتنا تو زور چلتا ہے

رندوں پہ بھی اب گردشِ دوراں کی نظر ہے　　لانا مرا ٹوٹا ہوا پیمانہ، کدھر ہے

آسماں اب اور کوئی شکلِ بربادی نکال　　بجلیوں کو تو سمجھتے ہیں چراغِ خانہ ہم

''سخنِ معتبر'' میں ناطق کے تعارف نامے میں لکھا ہے کہ اُنھوں نے صرف ایک نعت کہی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کی غزلوں میں حمد، نعت اور تصوّف کے متعدّد اشعار دیکھنے کو ملتے ہیں۔ مثلاً:

مشعلِ صحنِ حرم، شمعِ درِ مے خانہ ہم　　صاحبِ کاشانہ تم ہو، رونقِ کاشانہ ہم

نگاہِ کرم آشنا جانتی ہے　　جس اُمید پر میں نے کی ہیں خطائیں

مجھے عذرِ خطا پر کس لیے مجبور کرتی ہے　　بہانہ ڈھونڈ لے خود رحمتِ پروردگار اپنا

ہم بندگانِ جبرِ مشیّت ہیں، حشر میں　　دادِ خطا بھی پائیں گے عذرِ خطا کے ساتھ

میں بادہ کشِ جرعۂ تسنیم ہوں ناطق　　کوثر مرا خم خانہ ہے جنت مرا گھر ہے

وہ اک صدائے دلنشیں کہ لفظ کن کہیں جسے　　اُٹھی جو وسعتیں لیے تو کائنات ہو گئی

جہاں تک نظموں کا تعلق ہے تو ناطق مالوی کی نظمیں بھی ان کی غزلوں کی طرح ایجاز اور تنوّع سے مملو ہیں لیکن ٹھیٹھ بیانیہ انداز کہیں کہیں حاوی بھی ہے۔

(مطبوعہ ''ہماری زبان'' نئی دہلی، ۱۹۹۲ء)

○○

۱۹۸۰ء کے بعد کا ادب اور ''انتساب'' کا اداریہ

ان دنوں ''انتساب'' کے اداریہ کے بہ طورِ خاص چرچے ہیں۔ میں نے بغور پڑھا۔ ''نئی غزل نئے امکانات'' کا جو سلسلہ آپ نے قسط وار شروع کیا ہے اس کی ضرورت تھی۔ میرا خیال یہ ہے کہ اس سلسلے کو غزل تک محدود نہیں رہنا چاہیے۔ شاید آپ غزل سے نمٹنے کے بعد دوسری اصناف پر توجہ دیں لیکن بہتر یہی ہے کہ نئے ادبی رویے کو بہ حیثیت مجموعی دیکھا اور پرکھا جائے۔ آپ نے اپنے اداریے میں لکھا ہے:

> ''اگر نئی نسل واقعی سنجیدہ ہے اور اپنی صلاحیتوں کو تسلیم کرانا چاہتی ہے تو سب سے پہلے یہ فیصلہ کرنا ہوگا کہ کسی بڑے نقاد سے اپنی کتاب یا شاعری پر لکھنے کے لیے گزارش نہ کی جائے۔''

یہ اور اسی طرح کے دیگر جملے آپ کے اداریے میں جابجا ملتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان جملوں کے پس پشت خودداری اور خود کفایتی کا جذبہ کار فرما ہے جس سے میں یقیناً متفق ہوں۔ لیکن اس طرح کی تمام عبارتوں میں لہجے کی ترشی بلکہ کڑواہٹ صاف جھلکتی ہے۔ ستم بالائے ستم یہ کہ آپ جن بڑے ناموں سے بچنے کی تلقین کرتے ہیں آپ کی تحریروں میں وہی نام تقریباً ہر صفحے پر کسی نہ کسی واسطے سے موجود ہوتے ہیں۔ جدیدیت سے الگ ایک خود مکتفی پہچان قائم کرنے کی چھٹپٹاہٹ تو سمجھ میں آتی ہے لیکن اس چھٹپٹاہٹ میں ہوش گم کر دینے کی بات سمجھ میں نہیں آتی۔ آپ اور ہم کسی اسٹیبلشڈ نظریے، رویے یا فنکار کی تنقید کریں یا اپنی پہچان کے لیے جدّو جہد کریں تو یہ خوش آئند ہے لیکن اس کا مقصد اور طریقہ خالصتاً علمی ہونا چاہیے۔ آپ اپنے پیش رو ادیبوں کے اس رویّے سے نالاں ہیں کہ وہ نئی نسل کو چنداں اہمیت نہیں دیتے اور احتجاجاً آپ ان بزرگوں کے ادبی بائیکاٹ کا مشورہ بھی دیتے ہیں لیکن لطف کی بات یہ ہے کہ جب ابراہیم اشک

اپنے ہم عصر بشیر بدر پر چھینٹا کشی کرتے ہیں تو آپ کو طیش آ جاتا ہے۔ یہ بات اُردو والوں کی (Jean) میں شامل ہے کہ ہم خود جو چاہیں کہیں، دوسروں کو نہیں کہنے دیں گے۔

خیر! اپنے سے قبل اور بعد کے ادبی رویوں کو بُرا بھلا کہنا اُردو کی تاریخ کا عمومی پہلو ہے۔ حالؔی نے بعض قدیم چیزوں کو سنڈاس کی تعفن سے تعبیر کیا تھا۔ اقبالؔ نے ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس کے اعصاب پر عورت کے سوار ہونے کا شکوہ کیا تھا۔ ترقی پسند کچھ چیزوں کو بورژوا اور گردن زدنی گردانتے تھے۔ جدیدیت نے ترقی پسند نظریے کی مخالفت میں اتنی شدت اختیار کی کہ اس میں جو اِکّادُکّا خوبیاں تھیں ان پر بھی پانی پھر گیا اور اب مابعد جدیدیت کے غلغلے میں جدیدیت کی مثبت باتوں کا دب جانا حیرت کی بات نہیں ہے۔ ان تمام چیزوں کے باوجود تاریخ اپنا کام کرتی رہی ہے اور کرتی رہے گی۔ اگر ہم تاریخ سے عبرت حاصل نہ کریں تو نقصان سراسر ہمارا ہے۔ کیا بعض چیزوں کو سنڈاس کہہ دینے کی بھول سے حالؔی کی اہمیت میں کوئی فرق واقع ہو گیا اور کیا وہ چیزیں واقعی سنڈاس تسلیم کر لی گئیں۔ کیا اقبالؔ کی تنبیہ سے ادب میں عورت کے سوار ہونے کی صورتِ حال پر کچھ اثر پڑا۔ کیا ترقی پسندوں کے فتوے کے تحت غزل کی گردن ماردی گئی۔ کیا جدیدیت کی توانائی نے ترقی پسند نظریے کے اوراق جلا دینے میں کامیابی حاصل کی اور کیا مابعد جدیدیت والے جدیدیت کی تھیوری کے اندر سے کریک ہو جانے کی بات پھیلا کر کوئی بہت بڑا تیر مار لینے پر قادر ہیں؟ آپ میری اس بات سے یقیناً متفق ہوں گے کہ حالؔی سے لے کر اقبالؔ اور ترقی پسندی یا جدیدیت تک ہر ادبی رویے یا فن کار کی بقا اس کی خوبیوں اور مثبت پہلوؤں سے طے ہوتی ہے، اگر ہم محض منفی رُخ کا ہی مطالعہ کریں گے یا اپنی پذیرائی کے جنون میں اپنے بزرگوں کی خوبیوں کو نظر انداز کر دیں گے تو بات پھر وہیں آتی ہے کہ نقصان ہمارے علاوہ کسی کا نہیں۔ برادرم! اپنے سے پہلے یا بعد کے ادبی رویے سے مطمئن نہ ہونا یا اس پر چھینٹا کشی کرنا یا اس کی مخالفت کرنا، یہ سب کھیل کا حصہ ہے۔ کیا ضروری ہے کہ جو کام حالی سے لے کر مابعد جدیدیت تک تمام لوگ کرتے آئے ہیں وہی ہم بھی کریں، بالخصوص اس وقت جب کہ ابھی ہمارا نظریہ ہی واضح نہیں ہے اور ابھی ہمیں وہ سب کام کرنے ہیں جو ادبی انقلاب کا پیش خیمہ ہوتے ہیں۔

آپ کہیں گے حضت! یہ تو انھیں کے دفاع کا پہلو نکل آیا جن سے الگ پہچان کی ضاحت کے لیے "انتساب" کے اداریے میں جدوجہد جاری ہے۔ نہیں، ایسا نہیں ہے۔

نہ میں بزرگوں کا دفاع کر رہا ہوں اور نہ انھیں کسی دفاع کی ضرورت ہے۔ مجھے بعض باتوں پر ان سے اختلاف ہے اور رہے گا۔ لیکن میری نظر میں:

ناقد ایسا چاہیے جیسا سوپ سبھائے
سار سار کو گہی رہے تھو تھا دیئ اُڑائے

تو آیئے یہ دیکھا جائے کو ہمارے پیش رو ہمیں تسلیم کرنے سے کیوں گریز کرتے ہیں یا بہ الفاظِ دیگر وہ کون سی کمیاں ہیں جو ہمیں ہماری پہچان بنانے سے روکتی ہیں۔ اس کے لیے ہم پھر حالی کی طرف لوٹتے ہیں۔ حالی نے جب اپنا مشہور مقدمہ لکھا تو اس سے قبل وہ روایتی شاعری کا دیوان مکمل کر چکے تھے اور ان کی روایتی شاعری سندِ مقبولیت بھی حاصل کر چکی تھی۔ لیکن جب حالی نے مقدمے میں اپنا نیا نظریہ متعین کیا تو کمال جرأت کے ساتھ اپنی ہر اس تخلیق پر قلم پھیر دیا جو نئے نظریے سے ہم آہنگ نہ تھی۔ اگر انھوں نے بعض پرانی چیزیں دیوان میں شامل بھی کیں تو ان کے حواشی پر (ق) یعنی قدیم کا نشان لگا کر وضاحت کر دی کہ یہ ان کا پرانا رنگ ہے۔ کیا ہم میں آپ میں اتنی جرأت ہے کہ اپنی تخلیقات کا محاسبہ کریں اور ہماری جن تخلیقات پر ترقی پسندی یا جدیدیت کی چھوٹ پڑتی نظر آئے انھیں یک قلم مسترد کر دیں۔ فرض کر لیجیے کہ ہم یہ جرأت کر بھی لیں تو کیا ہمارے تخلیقی سرمائے سے غیروں کا مال نکال دینے پر اتنی پونجی بچ رہے گی جس سے ادبی کساد بازاری کا ازالہ ممکن ہو سکے۔

جرأت کی بات چلی ہے تو حالی کے بعد کی صورتِ حال بھی دیکھ لیں۔ کیا ہم میں اتنی جرأت ہے کہ ہم اقبال کی طرح ایسی غزلیں کہہ سکیں جن کا بازار میں کوئی چلن نہیں۔ جب ترقی پسند شعرا اسٹیج پر آئے تو داغ اسکول کا طوطی بول رہا تھا۔ اصغر اور جگر مشاعروں پر چھائے ہوئے تھے لیکن ترقی پسندوں نے اس اسٹیج سے لال روس اور کمیونزم جیسے موضوعات پر نظمیں پڑھیں۔ مجروح بہ آوازِ بلند کہتے تھے "مارلے ساتھی جانے نہ پائے" کیا ہم میں واقعی یہ جرأت موجود ہے؟ اور آگے بڑھیے۔ جس زمانے میں فیض کا اتباع کامیابی کی ضمانت تھا اس زمانے میں ظفر اقبال نے اینٹی غزل کہہ کر جمود کو توڑنے کی کوشش کی اور عزت و شہرت داؤ پر لگا کر نئی راہ نکالنے کا بیڑا اُٹھایا۔ کیا ہم میں یہ جرأت ہے کہ ہم جدیدیت کے رائج الوقت سکّے کا موہ چھوڑ کر عزت و شہرت کو خطرے میں ڈالیں اور اپنا راستہ الگ نکالیں۔

یہیں ایک اور بات کی طرف توجہ دلانا ضروری ہے۔ بھلا بُرا جیسا بھی تھا حالیؔ نے
پنا نظریہ خود ترتیب دیا۔ وہ اور ان کے ساتھی اپنے نظریے یا تخلیقات پر کچھ لکھوانے کے
لیے غالب، مومن، شیفتہ، یا ذوق کے پاس نہیں گئے تھے۔ جاتے بھی تو کچھ فائدہ نہ ہوتا
کیونکہ حالیؔ کے مسائل کو سمجھنا ان کے پیش رو ادیبوں کے بس کی بات نہ تھی۔ ہماری یہ
خواہش اور اصرار قطعی بے معنی بلکہ بیہودگی کی حد تک لغو ہے کہ ہم اپنے مسائل پر سردار
جعفری، شمس الرحمٰن فاروقی یا گوپی چند نارنگ وغیرہ سے لکھوانا چاہتے ہیں۔ ہم اپنا نظریہ
خود کیوں ترتیب نہیں دیتے۔ ہمیں ہمارے مسائل پر گفتگو کرنے کے لیے دہلی اُردو
اکادمی کے مابعد جدیدیت سیمینار کا انتظار کیوں کرنا پڑا۔ سینگ کٹا کر بچھڑوں میں شامل ہو
جانے والے ادیبوں کی رہنمائی کتنی دور تک ہمارا ساتھ دے سکتی ہے۔ کیا ترقی پسند اپنا
منشور لکھوانے اپنے پیش رو ادیبوں کے پاس گئے تھے۔ کیا شمس الرحمٰن فاروقی جدیدیت کا
نظریہ قائم کرنے کے لیے سردار جعفری اور محمد حسن سے مشورہ کرنے گئے تھے۔ پھر ہم
اپنے مسائل کی شناخت کا کام اپنے بزوں کے کاندھوں پر کیوں ڈالنا چاہتے ہیں۔ اس کی
صرف ایک وجہ ہے اور وہ یہ کہ ہماری نسل نے تنقید کی طرف کوئی توجہ نہیں کی ہے ہم
اپنا نقاد پیدا کرنے میں ناکام ہیں اور یہ ناکامیابی اس لیے ہے کہ ہمیں ہمارے مسائل کا علم
نہیں۔ ہمارے مسائل لاشعور کے اندھیرے میں گم ہیں انھیں شعور کی روشنی میں لانے
کا کام تنقید کا ہے اور تنقید وقت چاہتی ہے، محنت اور ریاض چاہتی ہے، مطالعہ، مشاہدہ،
تجزیہ، تقابل اور اصول شناسی کی لیاقت چاہتی ہے اور سب سے زیادہ وہ نظر چاہتی ہے جو
حسن و قبح کا فیصلہ کرتی ہے۔ اور یہی سب وہ باتیں ہیں جو ہماری نسل کرنا نہیں چاہتی۔
آپ ''انتساب'' کے اداریوں میں بار بار چند نام دوہراتے ہیں اور آپ کا اصرار ہے کہ
آپ کے اداریوں میں مذکور یہ ادیب نئی نسل پر تنقیدی مضامین لکھتے رہے ہیں۔ یہ یقیناً
میری بدنصیبی ہے کہ میں ان مضامین میں نئی نسل کی شناخت سے متعلق ایک بھی بات
پڑھنے سے قاصر رہا۔ ترقی پسند کہتے ہیں کہ ان کا مسئلہ اجتماعیت اور اشتراکیت ہے۔
جدیدیے بتاتے ہیں کہ ان کا مسئلہ فرد اور ذات کا مسئلہ ہے۔ ہم کیا بتائیں کہ صاحب ہمارا
مسئلہ یہ ہے۔ ترقی پسند کہتے ہیں کہ براہِ راست بیان اور خطابت ان کا اسلوب ہے۔
جدیدیوں کا کہنا ہے کہ استعاریت اور ابہام اُن کا اسلوب ہے...... اور ہم......؟

''کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا۔''

ایک بات اور ہے جب ادبی اُفق پر کوئی نسل طلوع ہوتی ہے تو قوتِ تخلیق کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ بحث و تمحیص کی گہما گہمی بڑھ جاتی ہے۔ سمینار انعقاد پذیر ہوتے ہیں، کتابیں لکھی جاتی ہیں اور ادبی رسالے شائع کیے جاتے ہیں۔ ترقی پسندی ہو یا جدیدیت ہر عہد میں بعض رسالے نئی تھیوری اور رویے کی ترویج و اشاعت کے لیے وقف کر دیے جاتے ہیں۔ کیا ہمارے پاس کوئی ایسا رسالہ ہے جس کی سو فیصد توجہ ۸۰ء کے بعد کی نسل پر مرکوز ہو۔ کیا "انتساب" بڑے اور اسٹیبلشڈ ناموں کو در کنار کر کے اپنی نسل کو ترجیح دینے کی جرأت رکھتا ہے۔ معاف کیجیے، اسّی کے بعد کے فنکار "انتساب" سے زیادہ "ایوانِ اُردو"، "آج کل"، "شاعر" اور "شب خون" میں نظر آجاتے ہیں۔ میرے بھائی راستہ دُشوار ہے اور منزل دور۔ اس سفر کے لیے ایک نوع کے جنون کی ضرورت ہے۔ وہ جنون جو حالی سے مقدمہ، اقبال سے نظمیں اور شمس الرحمٰن فاروقی سے "شعر شور انگیز" لکھواتے ہیں:

خدا کسی طوفاں سے آشنا کر دے کہ تیرے بحر کی موجوں میں اضطراب نہیں
تجھے کتاب سے ممکن نہیں فراغ کہ تو کتاب خواں ہے مگر صاحبِ کتاب نہیں

باتیں بہت سی ہیں۔ میں مضمون نہیں، خط لکھنے بیٹھا تھا اور اتنی دُور نکل آیا۔ بات یہ ہے کہ نئی چیزیں سوالات سے ہی جنم لیتی ہیں۔ میں نے یہاں جتنے سوالات قائم کیے ہیں ان کا جواب معلوم ہو جائے تو ۸۰ء کے بعد کی نسل پہچان سے مرحوم نہیں رہے گی۔ اس سلسلے میں مایوسی یا دل گرفتگی کی کوئی بات نہیں۔ یہ عبوری دُور ہے اور عبوری دُور میں جانے والی نسل آنے والی نسل کو اوورلیپ کرتی ہے۔ چیزیں گڈمڈ نظر آتی ہیں اور خلطِ مبحث کے باعث کچھ دھند لکا ہونا فطری ہے۔ وہ وقت دُور نہیں جب کالا دھاگا سفید دھاگے سے جُدا ہو جائے گا، صبحِ کاذب کے بعد صبحِ صادق نمودار ہوگی اور تمام چیزیں صاف نظر آنے لگیں گی لیکن یہ سب تعمیری اور مثبت کوششوں سے ہوگا۔ اپنے بڑوں میں کیڑے نکالنا، انھیں ازکار رفتہ سمجھنا اور ان کی خوبیوں سے پردہ پوشی کرنا علمی اور ادبی طریقۂ کار نہیں۔ آپ کسی بھی خاں سے اختلاف کریں لیکن ہتھیار اوچھا نہیں ہونا چاہیے کیونکہ اوچھے ہتھیار سے ایک طرف حریف کو مغلوب کرنا ممکن نہیں ہے تو دوسری طرف عزت سادات کے جانے کا خطرہ بھی ہے۔

(مطبوعہ سہ ماہی "انتساب" سرونج۔ بابت مارچ ۱۹۹۹ء)

○○

ڈاکٹر ارشد عبدالحمید